

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA



LA MUJER CRUCIFICADA EN EL FIN DE SIGLO

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

D. PEDRO ORTEGA VENTUREIRA

Dirigida por

DR. D. GUILLERMO SOLANA DÍEZ
DR. D. MIGUEL SALMERÓN INFANTE

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA



LA MUJER CRUCIFICADA EN EL FIN DE SIGLO

TESIS DOCTORAL

Presentada por:

D. PEDRO ORTEGA VENTUREIRA

Dirigida por

DR. D. GUILLERMO SOLANA DÍEZ
DR. D. MIGUEL SALMERÓN INFANTE

Madrid, 2015

ÍNDICE

Agradecimientos	9
-----------------------	---

Introducción	15
--------------------	----

Capítulo 1. Antecedentes	23
--------------------------------	----

1. Referencias históricas sobre la crucifixión	23
2. La crucifixión femenina en la Antigüedad	26
2.1. El martirio en el ecúleo	27
3. El sentido de la representaciones de la crucifixión femenina	31
3.1. El relato hagiográfico	31
3.2. Mártires crucificadas	32
3.3. Mártires en el ecúleo	38
3.4. Crucificadas milagrosas	39
3.5. La crucifixión como <i>exemplum</i> para los cristianos	43
3.6. Espejo de príncipes	45
3.7. Edificación para los enfermos	48
4. Religiosas penitentes	49
4.1. La monja mortificada	52
5. Estigmatizadas	54
6. El siglo XIX. La crucificada en el camino hacia la Modernidad	57

Capítulo 2. Las mártires romanas	61
--	----

1. La gestación de la nueva sacralidad en el fin de siglo	63
1.1. Las respuestas espirituales heterodoxas: las corrientes esotéricas	63
1.2. Las nuevas propuestas de lo sagrado en el Arte del XIX.....	66
1.3. Los arquetipos de lo sagrado femenino en el fin de siglo	67
2. Las mártires romanas	70
2.1. El Múnich moderno: santa Julia	71
2.2. Las Eulalias	80
2.3. En la arena	87
2.4. <i>Quo Vadis?</i>	90

Capítulo 3. El sincretismo de lo pagano y lo cristiano	101
--	-----

1. El sincretismo pagano-cristiano en el Renacimiento	103
2. La androginia sagrada	105
2.1. La segunda oleada prerrafaelita	108
2.2. La tradición del andrógino en Francia	111
2.3. Gustave Moreau	112

2.4. Péladan y los Salones de la Rose+Croix	115
2.5. El andrógino por antonomasia: Fernand Khnopff	119
2.6. Jean Delville y <i>La escuela de Platón</i>	122
2.7. <i>Le Pater</i>	125
3. De mujeres-Cristo y diosas paganas	129
3.1. Los rostros de Venus	131
3.2. Jeanne Jacquemin: autorretratada como Cristo	138
3.3. La corona de espinas	140
3.4. <i>Ad Astra</i>	143
3.5. <i>Paganisme immortel, est-tu mort? On le dit</i>	145
 Capítulo 4. De la crucificada satánica... ..	151
1. Las personalidades del Diablo	153
1.1. Del Lucifer de Milton al satanismo finisecular	153
1.2. La antropomorfización del Diablo	153
1.3. La mujer y su vinculación con lo satánico. La mujer fatal	156
1.4. La estética de lo maldito	157
1.5. Rops satánico	159
1.6. La mujer tentadora	162
2. Las tentaciones de san Antonio	166
2.1. Las leyendas de san Antonio y sus representaciones	166
2.2. Flaubert	169
2.3. Las representaciones finiseculares de <i>La tentación de san Antonio</i> ...	174
3. Crucificadas en <i>La tentación de san Antonio</i>	178
3.1. Análisis de <i>La tentación de san Antonio</i> de Rops	178
3.2. En la estela de <i>La tentación de san Antonio</i> de Rops	183
3.2.1. Lovis Corinth	183
3.2.2. Emil Holarek	186
3.2.3. Georges Méliès y la primera crucificada del cine	186
3.2.4. Odilon Redon	188
4. Las amantes de Cristo	190
4.1. Teresa filósofa	190
4.2. La Magdalena y la cruz	190
5. Satán en la cruz	196
 Capítulo 5. ...A la pornográfica	199
1. El desarrollo de la pornografía en el siglo XIX	201
1.1. Sobre el concepto 'pornografía'	201
1.2. La basculación del objeto pornográfico: del texto escrito a la imagen	203
1.3. ¿Qué es Arte y qué es pornografía?	204
2. Las crucificadas pornográficas	208
2.1. Priapo	208
2.2. La mujer sometida	217
2.2.1. Andrómedas	218
2.2.2. Brujas	226

2.2.3. La esclava	232
2.2.4. El nacimiento de la imagen sadomasoquista	237
2.2.5. La dómina	246
3. El erotismo y la muerte	251

Capítulo 6. La crucificada como alegoría política y social 259

1. Consideraciones sobre el lenguaje alegórico en el Arte occidental	260
2. Las alegorías de naciones	261
2.1. El ciclo mediterráneo	262
2.2. Francia	266
2.3. Los pueblos eslavos	272
2.4. Ravished Armenia	278
3. Alegorías universales	280

Epílogo: la crucificada en la cultura gótica 287

Conclusiones 297

Bibliografía 303

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quería hacer referencia a los dos directores de esta tesis: los doctores Miguel Salmerón y Guillermo Solana, quienes fueron profesores míos en la licenciatura de Historia del Arte. Miguel Salmerón también fue profesor mío en los cursos de doctorado. Quiero reseñar la importancia de ambos en mi trayectoria académica y en la decisión de llevar adelante esta tesis doctoral.

Mencionaré brevemente algunas de sus enseñanzas y cómo estas tuvieron una influencia en mi pensamiento y en la orientación de mis líneas de investigación. En primer lugar quiero citar una clase impartida por el profesor Salmerón sobre las categorías estéticas. Este fue el germen para adentrarme en el estudio de la estética de lo siniestro, a raíz de sus explicaciones. Posteriormente este fue el tema que desarrollé en mi trabajo de fin de licenciatura, dirigido esta vez por el profesor Solana. En este trabajo, el profesor Solana puso de relieve la importancia de la iconografía de la crucificada que había tratado en el trabajo. Por la novedad de este aspecto decidí desarrollar mi tesis doctoral sobre este tema.

Dentro de la temática de los estudios de doctorado pude ahondar en algunos campos referidos a la tesis. De este modo, la asignatura que impartía el profesor Salmerón en los cursos de doctorado, centrada en la figura de Goethe, resultó relevante. Mi trabajo para esta asignatura se centró en los elementos paganos en la obra de Goethe, una de las materias que, como se verá se trata en esta tesis.

Mis estudios doctorales concluyeron con la redacción de la tesina que fue dirigida por el profesor Collar de Cáceres. Desde aquí también mi agradecimiento al profesor, pues confió en mi trabajo y contribuyó notablemente al desarrollo de este estudio cuya síntesis constituye el primer capítulo de esta tesis.

En este punto quiero también agradecer al profesor Solana por la cita de esta tesina en el catálogo de la exposición *Heroínas* del Museo Thyssen-Bornemisza a la hora de abordar la iconografía de santa Eulalia en un lienzo de John William Waterhouse.

Para la realización de la investigación ha sido decisiva la consulta de diversas bibliotecas así como la visita de museos, todas ellas instituciones que me han brindado su apoyo y ayuda en mi investigación.

En primer lugar quería citar la biblioteca de Humanidades de la Universidad Autónoma de Madrid, casi una segunda casa para mí, en donde he tenido acceso, no solo a su valioso catálogo, sino también a fondos de universidades extranjeras a través de los préstamos interbibliotecarios. También ha sido de capital importancia la posibilidad de acceder a bases de datos académicas, como es el caso de JSTOR, a través de la intranet de la UAM, lo que me ha permitido consultar una gran cantidad de artículos de investigación decisivos en el desarrollo de la tesis.

Otra biblioteca en donde he desarrollado gran parte del trabajo ha sido la biblioteca Tomás Navarro Tomás, dependencia del CSIC, en donde tengo que agradecer al Dr. Enrique Arias su permiso para poder acceder, consultar y tomar préstamos de los fondos de esta magnífica biblioteca.

La Biblioteca Nacional ha sido también relevante, quizá más en la tesina que en la tesis, y me ha permitido consultar volúmenes de los siglos XVII, XVIII y XIX. En este sentido quiero agradecer su recomendación al profesor Agustín Bustamante, gracias a quien pude acceder como investigador a la biblioteca en el primer año de doctorado.

También he consultado en varias ocasiones la biblioteca del museo Thyssen-Bornemisza. Aquí quiero expresar mi agradecimiento a Laura Andrada, no solo por su ayuda en referencia a la consulta de la biblioteca, sino por todo su apoyo y facilidades en lo que a materia del museo ha concernido.

Otras bibliotecas matritenses que he consultado han sido las de la Universidad Complutense de Madrid, la del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía así como la del Museo de América. Puntualmente he encontrado también algunas referencias en las bibliotecas de la Comunidad de Madrid. En Toledo, citar la biblioteca de Castilla-La Mancha y, fuera de nuestras fronteras, la Biblioteca Ambrosiana de Milán.

Las visitas a los museos han sido también muy importantes. En Madrid, el ya citado museo Thyssen-Bornemisza alberga algunas piezas citadas en la tesis, como es la *Magdalena* de Rodin y en exposiciones temporales han aparecido obras objeto de este estudio: *Lágrimas de Eros*, *Heroínas* o la exposición monográfica sobre Jean-Léon Gérôme. El museo del Romanticismo tiene también algunas obras aquí referenciadas y donde he contado con el apoyo de María Jesús Cabrera, responsable de comunicación, y de Asunción Cardona, directora del museo. También el Museo Lázaro Galdiano alberga obras citadas. La Fundación MAPFRE albergó las exposiciones sobre Gustave Moreau y sobre William Blake, de gran importancia. En Caixa Forum Madrid,

también la exposición sobre Alphonse Mucha y en la Fundación Juan March las exposiciones sobre Gustav Klimt y Otto Dix. Y como no, el Museo del Prado, a través de todas sus piezas —no solo las exhibidas en Madrid— me ha ayudado a arrojar luz a mi estudio, sobre todo en el estudio de sus obras del siglo XIX.

Durante el período de investigación de esta tesis he intentado hacer coincidir mis períodos vacacionales con la visita a ciudades españolas y extranjeras en donde hubiera representaciones de crucificadas. En Madrid he visitado la iglesia de San Miguel y el convento de las Descalzas Reales. En el resto de España, la pequeña iglesia de Villaverde de Íscar, el ayuntamiento de La Coruña, la iglesia de Santa Liberata en Baiona de Tui, la catedral de Barcelona y el museo de Escultura de Valladolid.

En las visitas al extranjero acudí a Italia, allí visité la ciudad de Brescia, donde está el museo de Santa Julia y en donde en numerosas iglesias existen representaciones de esta santa, y en Roma a la Galleria Nazionale d'Arte Moderna y el Museo del Palatino. También viajé a Alemania, a Berlín donde visité el Museo Bode y la Antigua Galería Nacional, a Neuss al Clemence Sels Museum, y a Düsseldorf al Museum Kunst Palast y a la iglesia de San Lamberto. En Praga el Museo Nacional, el Museo Mucha y el Museo de Artes Decorativas. En Bruselas los Musées Royaux des Beaux Arts en las exposiciones sobre Fernand Khnopff y el Simbolismo, y la Biblioteca Nacional. También en Bélgica el Museo Félicien Rops en Namur y el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Lieja. En Londres visité la National Gallery, la Tate Gallery, las Leicester Galleries, la exposición monográfica sobre John William Waterhouse y la Fundación De Morgan. En París, el Louvre, el Musée D'Orsay y el Museo de Gustave Moreau. En Holanda el Museo Kröller-Müller de Otterlo y en Riga la exposición sobre Armand Rassenfosse en el Museo Riga Bourse. En Portugal visité el Museo del Azulejo, el Museo Nacional y el Museo Chiado.

A este respecto quería hacer una mención especial a mis compañeros de viaje, quienes amablemente me han acompañado en mis visitas en España y en el extranjero: Adolfo Robles, Santiago Herrero, Gabriele de la Comagnia de Santa Julia, Elena Previdi, Manuel Aroldi y Ninfa Aroldi, Salvador Vallejo y Myriam Piñana, Francisco Javier Castillo, Michael Kamp, Gonzalo Rodríguez e Isa. También quería nombrar a Nélida Ballesteros y Malena Castro por sus clases de francés.

Además ha habido muchas personas que de una u otra manera me han recomendado lecturas, me han enviado imágenes, me han sugerido temas a tratar o me han aconsejado cómo mejorar la tesis. Se que me olvidaré de algunos, pero quería citar ciertos

nombres como Luis Martos, Clara Martín, Raúl Moreira, Francisco Javier Sánchez-Verdejo, José G. Birlanga, Antonio Balles-teros, Eulalia Piñero, Carlos A. Cuellar, Pompeyo Pérez, Ana González-Rivas, Lourdes Santamaría, Antonio Piñero, Renate y Peter Nahum, Sasha Chaitow, Giovanni Pagliari, Marjorie Eljach, Luz Ángela Cuéllar, Vicente Domínguez, Atenea Carba-josa e Isaac Pérez. A todos ellos y a los no citados, desde aquí mi profundo agradecimiento.

También quería hacer mención a mis padres y a mi hermana, quienes me han apoyado desde el principio en esta travesía académica.

Y por último, un agradecimiento especial a mi mujer, Belén Doblas, quien aparte de compañera de viaje, ha sido un cons-tante apoyo en mi trabajo.

INTRODUCCIÓN

El reto principal a la hora de abordar esta tesis doctoral ha sido el hecho de que el tema de la iconografía de la crucifixión femenina en el fin de siglo no ha sido investigado hasta la fecha. Se trata, por tanto, de un estudio novedoso. Como veremos, tanto el número de representaciones de esta temática como su variedad de significados, dan sentido a esta tesis. Nos encontramos, por tanto, con la dificultad de que no hay un estado de la cuestión del que partir. Como después explicaremos, hemos tenido que adoptar un criterio metodológico y establecer una taxonomía para las obras estudiadas para desarrollar esta tesis.

La toma de conciencia de la importancia de este tema se puso de relieve en la realización del trabajo fin de carrera *La mujer y el Diablo en el siglo XIX* dirigido por el Profesor Guillermo Solana. Dentro de este contexto, dediqué un capítulo a *La tentación de san Antonio*, motivo iconográfico que experimenta un auge en el fin de siglo debido a la publicación de la novela homónima de Gustave Flaubert. Es curioso como a partir de Félicien Rops, quien propone una Eros crucificada en la escena de la tentación del santo, surgen toda una serie de variantes pictóricas del tema en las que la crucificada aparece de una u otra manera. Al investigar este tema me percaté de que además hay muchas más crucificadas en el fin de siglo y no todas relacionadas con la tentación de san Antonio, a la vez que presentan diversas interpretaciones y significados.

Tras presentar el trabajo fin de carrera, el Profesor Solana puso de manifiesto la novedad de esta iconografía, por lo que me dispuse a enfocar la tesis doctoral en este tema. Como estaba al comienzo de los estudios de doctorado, decidí buscar un tema para la tesina que ayudara al posterior desarrollo de la tesis. Siguiendo el consejo del Profesor Solana, escogí el tema de la iconografía de la mujer crucificada desde la Edad Media hasta el siglo XIX, trabajo titulado *Iconografía de las santas martirizadas en el ecúleo y en la cruz*, que desarrollé bajo la tutela del Profesor Fernando Collar de Cáceres, y con el que obtuve la suficiencia investigadora.

Este trabajo previo ha tenido muchísima importancia para la realización de la tesis por diversos motivos. En primer lugar, me sirvió para trazar una historia de la representación de la crucifixión femenina desde la Edad Media —época en la que encontramos las primeras muestras de esta iconografía— hasta el siglo XIX. Se constata además que en este largo período la crucificada

aparece solo en el ámbito religioso: santas, mártires o religiosas son las protagonistas de esta iconografía y no hay ningún ejemplo reseñable fuera del marco religioso. Este hecho remarca la importancia de la crucificada finisecular: rompe con el significado religioso y entra en el mundo profano. Por otra parte, el tema de las santas, mártires y religiosas crucificadas permanece en el fin de siglo, pero se impregna de un tinte profano de corte morboso, erótico e incluso ocultista, con lo que la comparación de la santa crucificada finisecular con la del período anterior desvela una ruptura con el significado tradicional de la crucificada religiosa. Como hemos puesto de relieve, es de gran importancia conocer los antecedentes de la crucificada tradicional y es por ello que hemos decidido hacer una síntesis del tema y proponerlo como antecedente en el primer capítulo de la presente tesis. En este sentido, el capítulo se ha elaborado de una manera sistemática y temática y hemos tenido en cuenta los referentes metodológicos de Émile Mâle y Louis Réau.

Los primeros pasos en la elaboración de esta tesis nos llevaron a la búsqueda de representaciones de crucificadas finiseculares. La investigación reveló la profusión de esta iconografía en diversos soportes (pintura, escultura, dibujo, grabado, fotografía, cine) en un período que va aproximadamente desde 1880 hasta 1920. Sin embargo a partir de este período la iconografía de la crucificada sufre una elipsis, desaparece del ámbito artístico, perdurando solamente en el ámbito de las representaciones pornográficas.

Para desarrollar esta tesis hemos estimado conveniente suponer que el tema de la crucifixión femenina fue un motivo que cautivó a numerosos artistas pero que, por su significado en principio irreverente, que le otorga un carácter de tema prohibido, implica que sus representaciones queden en un segundo plano, generalmente en el ámbito privado, frente a las obras artísticas presentadas en sociedad. Vamos a proponer, por tanto, que la crucificada es un tema en el que se interesan muchos artistas pero que queda oculto por su halo iconoclasta. Es un objetivo de esta tesis demostrar esta afirmación.

Por otra parte nos vamos a topar con que los artistas que cultivan el tema de la crucificada pertenecen al ámbito simbolista. Como se sabe, el Simbolismo es una corriente artística que quedó fuera de las corrientes principales de la historiografía del arte ante la emergencia de las Vanguardias. Es a partir de los años ochenta del siglo xx cuando comienzan los estudios sobre esta corriente y queda mucho terreno por explorar. Es por tanto otro objetivo de esta tesis proponer que la iconografía de la crucifixión femenina finisecular es un tema eminentemente simbolista.

La potencia de la imagen de una mujer en una cruz es tan abrumadora y a la vez tan sugerente que vamos a encontrarla muchas veces de forma implícita. Vamos a hallar mujeres contra una estaca, con coronas de espinas o con los brazos en pose crucificada, lo que nos lleva de forma indirecta a concluir que detrás está la idea de la representación de la mujer crucificada.

Por último, hay que poner de relieve la cuestión de género. Investigadores que se han adentrado en las representaciones de la mujer en el fin de siglo han querido ver la misoginia que impregna el icono de la *femme fatale*. Así, Bram Dijkstra, quizá el más destacado de ellos, aborda los temas de la crucifixión en *Ídolos de perversidad* desde la perspectiva de la misoginia. Esta idea la tomamos en esta tesis pero la ampliamos: según se abre el abanico de representaciones de crucificadas y salen del ámbito erótico o blasfemo nos encontramos con un enriquecimiento del significado de la crucificada y que se traslada hacia campos opuestos a la misoginia. Es por tanto otro objetivo de la tesis demostrar que no siempre una mujer crucificada es una representación misógina dentro de nuestro período de estudio.

Para el análisis de la crucificada de esta tesis acotamos el período que va desde 1880 hasta 1920 —con algunos ejemplos algo anteriores y algo posteriores—, hemos seguido principalmente el texto antes citado *Ídolos de Perversidad* de Bram Dijkstra cuya metodología es la que adoptamos fundamentalmente en esta tesis. Dijkstra estudia la cuestión de género relativa al constructo de la *femme fatale* y cómo traspasa las fronteras de lo literario para aparecer en la imaginería finisecular. Siguiendo a Dijkstra, nuestro criterio ha sido el estudiar las imágenes, más allá de su calidad o su posición dentro de la Historia del Arte, como ejemplificadoras del trasvase de una ideología de las letras a las artes. Al igual que Dijkstra, tratamos de poner de relieve nuestro interés en las escuelas académicas artísticas de finales del siglo XIX poco reconocidas a día de hoy. Hemos manejado diverso material, fundamentalmente catálogos de exposiciones, textos ilustrados y revistas de la época en donde se reproducen obras que no son muy accesibles al público. Afortunadamente, después de que Dijkstra publicara *Ídolos de Perversidad* en 1986, el terreno quedó abonado y el interés en el período ha aumentado y el acceso a muchos artistas de la época resulta hoy mucho más fácil, máxime cuando contamos con numeroso material publicado en Internet.

Siguiendo el método empleado por Dijkstra en *Ídolos de perversidad*, nuestro estudio trata de poner en relación con la imagen artística diversos materiales que reflejan el carácter de la época: textos literarios, poesía, crítica artística, crónicas periodísticas,

ensayos, cartas, todo resquicio que nos de pie a interpretar y contextualizar las crucificadas cuyo origen está frecuentemente velado. Los argumentos para la interpretación de las obras artísticas de esta tesis toman como referencia esos textos por una parte y la interpretación iconográfica por otra. Tratamos de este modo de hacer una lectura de las imágenes dentro de su contexto.

Si bien el fundamento de Dijkstra es *“revelar la naturaleza totalizadora de la misoginia de entre siglos”*, aserto con el que estamos de acuerdo y que es fundamental en nuestro estudio, en esta tesis también tratamos de profundizar más en algunos campos concretos de donde parecen proceder los argumentos para la representación de la mujer en la cruz que, además de la expresión misógina, tienen raíces a veces diferentes como hemos mencionado. En este sentido podemos señalar las alegorías de naciones representadas como crucificadas o aquellas que tienen su origen en el auge del ocultismo en la época.

La sistemática que hemos elegido para desarrollar esta tesis es la de plantear unos temas axiales que tienen lugar en el período de estudio y donde opinamos que a su alrededor se arraigan las representaciones de determinados tipos de crucificadas. De este modo, cada capítulo consta de un desarrollo teórico inicial que sirve de contexto, para después incardinar en él las representaciones de las crucificadas. El establecimiento de estos temas no es el de compartimentos estancos sino que son temas que permean entre sí, que están interrelacionados. De este modo vamos a encontrar a artistas de nuestro ámbito en distintos capítulos.

Los ejes temáticos elegidos para el desarrollo de la tesis son cinco: la continuación de la iconografía de las santas crucificadas, el resurgimiento del paganismo, el ámbito de lo satánico, el erotismo y la pornografía, y la alegoría política y social. Estos ejes permiten trazar una serie de filiaciones semánticas de las representaciones de crucificadas.

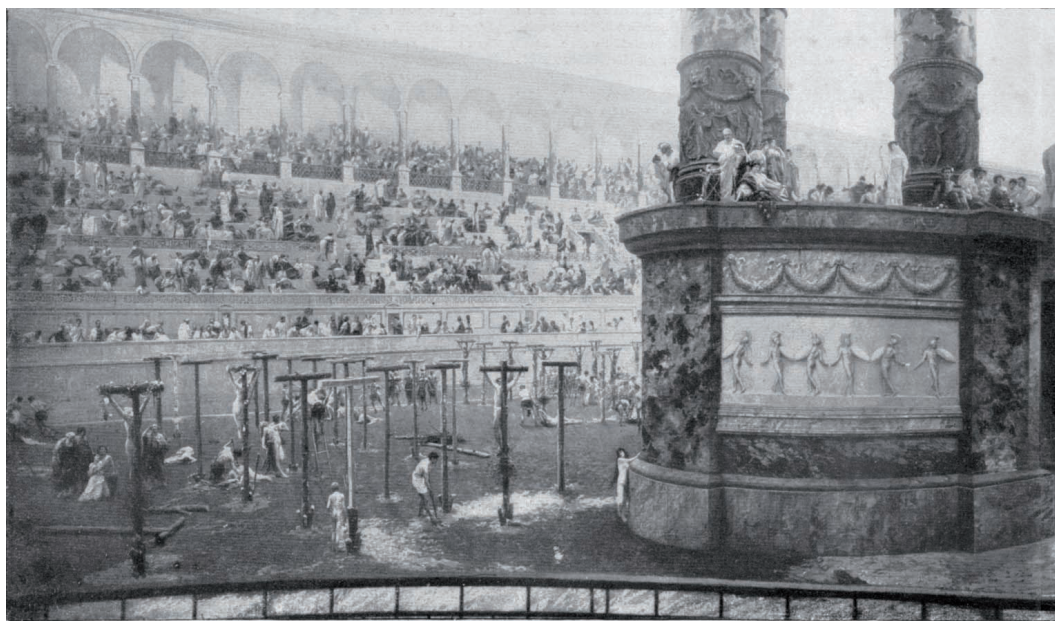
En primer lugar, y para enlazar con el capítulo de antecedentes, abordamos la continuidad de la representación de santas crucificadas en el fin de siglo, que, como ya hemos comentado, van a sufrir una alteración en su significado. El marco religioso va a servir, en ocasiones, para velar el verdadero sentido de estas imágenes, erótico, morboso e incluso ocultista. El siguiente capítulo aborda el resurgimiento del paganismo, en cuyo contexto vamos a encontrar diosas paganas o dioses andróginos que de alguna manera suplantán la figura de Cristo. En este campo, la crucificada ostenta un papel de reivindicación de las deidades paganas frente al Cristianismo.

Los dos capítulos siguientes están intrínsecamente relacionados: la crucificada satánica y la pornográfica. Ambos aspectos representan la trasgresión de la iconografía de Cristo crucificado al colocar una mujer en la cruz, ya sea embajadora del Diablo o una voluptuosa mujer que incita las bajas pasiones.

Por último, abordamos la utilización de la crucificada como alegoría, tanto en el campo político como en el social. La tradición de la mujer como alegoría de nación se ve refutada con la presencia de crucificadas que representan naciones que sufren bajo la opresión de sus enemigos. También encontramos crucificadas cuya intención es denunciar causas sociales, como es el caso de la matanza de mujeres en Armenia.

En particular podemos citar la cuestión del ocultismo, la cual consideramos que es un punto fundamental de la tesis puesto que va a atravesar transversalmente nuestro discurso. En la indagación acerca de los artistas que representan crucificadas nos hemos topado en muchas ocasiones con su vinculación con los credos ocultistas tan en boga en el fin de siglo y nos ha parecido oportuno profundizar en esta cuestión. A diferencia de otros temas, el ocultismo ha sido una disciplina infravalorada y hasta fechas muy recientes no ha habido una preocupación por el tema desde la vía académica. Por ello nos hemos hecho eco del estado actual de este tipo de estudios y hemos seguido la obra de dos académicos fundamentales para el estudio de esta materia. El primero es Antoine Faivre, autor de *Access to Western Esotericism* y de *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, este último en colaboración con el segundo gran experto en la materia, Wouter Hanegraaff. Gracias a sus aportaciones hemos podido establecer el contexto para-religioso finisecular de donde van a surgir buena parte de nuestras obras objeto de estudio.

Con estas premisas hemos abordado el estudio de una iconografía polisémica y no estudiada hasta la fecha, la cual se manifiesta abiertamente en la cultura del fin de siglo. La intención de esta tesis es la de avanzar en el estudio de algunas corrientes artísticas vinculadas fundamentalmente al Simbolismo, las cuales han quedado en un segundo plano en el discurso oficial de la historiografía artística.







1. ANTECEDENTES

Si una mujer ha causado la muerte
de su marido por desear a otro hombre,
la mujer deberá ser empalada.

Código de Hammurabi, 153 (1760 a.C.).

1. Referencias históricas sobre la crucifixión

El ajusticiamiento mediante la crucifixión — también denominada empalamiento en las fuentes antiguas— es un procedimiento de ejecución y humillación aplicado desde la Antigüedad. Fue utilizado frecuentemente en las guerras, en las cuales los vencedores castigaban a los derrotados colgándolos pendientes de una cruz o de un poste vertical, de modo que padecieran intensos dolores y fuesen pasto de las aves de rapiña en una larga y trágica agonía. Este procedimiento era un método para dar muerte al enemigo y servía además como ejemplo para los demás derrotados: aquél que no reconociera al vencedor y nuevo detentador del poder se vería sometido a tan ominosa pena.

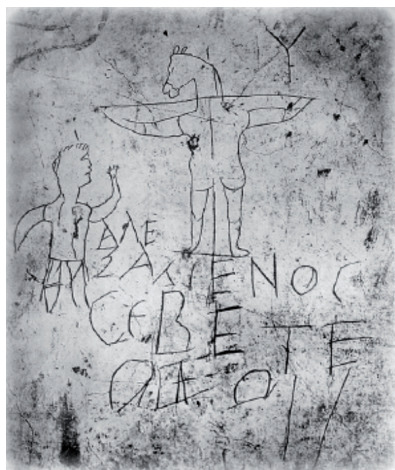
Tenemos crucifixiones documentadas por Heródoto en el Imperio Persa. Cita a un personaje notorio: el Rey Darío, quien crucificó a 3000 babilonios en 519 a.C. Grecia también adoptó este método: Curtius Rufus, en la *Historia de Alejandro*, dará testimonio de que Alejandro crucificó a 2000 habitantes de Tiro antes de conquistar la ciudad. Los romanos aprenderán esta técnica de los griegos y la perfeccionarán.

De la crucifixión en el mundo griego tenemos quizá la primera representación artística —aunque menor, pues se trata de un relieve en una gema— de un crucificado. Es el *Orfeo Báquico*. Algunos autores lo han datado incluso en el siglo II —mucho antes de que comenzasen las representaciones de Cristo en la cruz—. No obstante, parece ser algo posterior —Tardía Antigüedad—, incluso una corriente opina que no es más que un falso del siglo XVII o XVIII, entre los que se encuentra Erwin Panofsky. Esto se debe a que se trata de un ejemplo único de crucifixión de un dios griego. Hasta la Segunda Guerra Mundial se conservaba en Berlín este pequeño relieve que se caracteriza por representar a un crucificado con unas inscripciones en griego —“*Orpheos Bakkikos*” — a su alrededor. Dicho relieve desapareció después de la guerra y hoy solamente contamos con fotografías del objeto y algunos datos referidos a él. Probablemente contemporáneos y



Orpheos Bakkikos (Siglo II)
Desaparecido

Bernat Martorell. Martirio de santa
Eulalia (1452) Museo Episcopal de Vic



Crucificado del Palatino, Roma.
Grafito pretoriano (Siglo III)

datados en el siglo IV tenemos los Cristos tallados en gemas con inscripciones en griego con caracteres escritos similares procedentes del Museo Británico. La identificación de Orfeo y Cristo proviene ya de las catacumbas donde se representaba a Orfeo como “buen pastor”, lo que nos indicaría un posible sincretismo entre la deidad griega y el Cristo¹.

En lo referente a la crucifixión en tiempos romanos, los datos son mucho más abundantes. La crucifixión era una variante de la pena de muerte que afectaba fundamentalmente a las personas de más bajo rango de la sociedad como lo eran esclavos, ladrones o piratas. Era la forma más deshonrosa de morir y la que procuraba mayor agonía y sufrimiento. Esta pena no se daba ni con los ciudadanos romanos ni con los libres. Esto implica varias cosas: en primer lugar que la crucifixión de Cristo fuera un hecho singular, que en las persecuciones a los cristianos se les podía aplicar la tortura pero no la crucifixión y, segundo, que los mártires cristianos que fueron crucificados fueron muy pocos.

Como es sabido, hasta el siglo IV, con la cristianización del Imperio Romano, no empezará a proliferar la representación de Jesús en la cruz. Es más, hasta esa fecha contamos con escasísimas representaciones del crucificado. Paradójicamente, la *Crucifixión del Palatino*, la primera conservada y datada en el siglo III, tiene un carácter ominoso y burlesco. Cristo es representado en la cruz con cabeza de burro, mientras un orante, Alexamenos, lo adora. Hay diversas teorías acerca del significado de esta representación, como el sincretismo entre Cristo y Anubis, o, incluso, la adoración gnóstica de un Cristo con cabeza de burro, teoría que se sustenta en algunos textos de Tertuliano que hacen referencia a la adoración por parte de los gnósticos de un dios con cabeza de burro².

La representación de la crucifixión de Cristo va a comenzar a popularizarse a partir del siglo V con la expansión del cristianismo en el Imperio Romano. En Roma, en la puerta de la iglesia de santa Sabina, de 432, tenemos un relieve en tabla de madera que representa el Gólgota con Cristo y los dos ladrones crucificados. En 420-30 se data una tablilla de marfil que representa la crucifixión de Cristo y el suicidio de Judas. Éstas son las dos primeras obras de cierta calidad que representan la crucifixión de Cristo, antecedentes para todo el posterior desarrollo de la representación más prolífica de toda la Historia del Arte.

1 Carotta, Francesco. “Orfeo Báquico. La cruz desaparecida”. *Isidorianum* nº 35, Centro de Estudios Teológicos de Sevilla, 2009, p. 29.

2 Tomei, Maria Antonietta. *Museo Palatino*. Electa, Milan, 1997, pp. 104 y 105.



En lo concerniente a las crucifixiones de mártires romanos, tenemos algunas referencias bíblicas. En primer lugar, san Pedro —quien supuestamente decidió ser crucificado de forma diversa a su maestro—, y después san Andrés y san Felipe. También tenemos referencias literarias a las crucifixiones del obispo Néstor y el Diácono Timón, así como de las vírgenes mártires como Gaiana y Febronia, además de la crucifixión masiva de cristianos en el Monte Ararat. En este punto quiero significar un hecho que afecta directamente a la iconografía de los santos crucificados. Parece existir una regla no escrita acerca de cómo representar a aquellos cristianos que fueron crucificados, siempre de un modo cuya crucifixión difiera de la de Cristo. ¿Ciertamente expresó san Pedro el deseo de ser crucificado boca abajo o los narradores de su historia quisieron que fuera crucificado en una posición distinta a la de su maestro? Otro caso más claro es el de San Andrés. Su iconografía fue variando en el Medievo —tenemos un ejemplo en el *Retablo de Sant Andreu de Gurb* en el gótico catalán donde se lo representa en una cruz latina girada 90 grados— hasta que quedó consolidada ya en la Edad Moderna en forma de cruz en aspa. Estas variaciones iconográficas confluyen con el hecho de que las tipologías de crucifixión eran muchas, como nos dice por ejemplo Séneca en *De Consolatione*, donde alude a que no había un solo tipo de crucifixión, sino que dependía de quién las levantara³.

Crucifixión en la puerta de santa Sabina, Roma. Tabla de madera (432) y Crucifixión con muerte de Judas. Tabla de marfil. Museo Británico (420-430)

Según Henry Dana Ward los tipos de cruces podían variar desde la *crux simplex* o *stauron* (solamente un poste vertical al que era atado el reo) o cruces más complejas como la *crux decusata* (en aspa), *crux commissa* (cruz griega) o *crux immissa* (cruz latina)⁴. A mayor abundamiento en las tipologías de crucifixión, Antonio

3 Citado en Gallonio, Antonio. *Tortures and torments of the Christian Martyrs*. Feral House, Los Angeles, 2004, pp. 2-7.

4 Dana Ward, Henry. *History of the cross: the pagan origin and idolatrous adoption and worship of the image*. Jamks Nisbet & Co., Filadelfia, 1871, p. 16.

Gallonio en 1591 redactó un tratado acerca de las torturas a los mártires cristianos y dedicó un capítulo completo a la crucifixión. Sus tipologías, aparte de las ya citadas, son extraordinariamente extravagantes, tales como aquellas que usan poleas o contrapesos para estirar los cuerpos, estructuras de madera, árboles o pilares sobre los que se podía colgar al mártir de uno o dos pies, de uno o dos brazos, etc. Queremos señalar que este tratado parece excederse en la representación de las tipologías de la crucifixión. Más que reflejar los tipos de martirio a los cristianos en la cruz, que no aparecen en ninguna de las fuentes romanas, parece ser una traslación de los métodos contemporáneos de tortura que probablemente estuviese empleando ya la Santa Inquisición. Sustentaremos esta hipótesis en este trabajo.

2. La crucifixión femenina en la Antigüedad

Si bien la crucifixión podría parecer *a priori* un castigo destinado a los hombres, existen evidencias de que dicha tortura se infligía también a las mujeres. Referencias tanto históricas como literarias se ponen de manifiesto en el estudio realizado por J. Massyngbaerde Ford, titulado *The crucifixión of Women in Antiquity*. En él hace un recorrido en torno a la crucifixión femenina en la Antigüedad.

Massyngbaerde Ford nos remite al *Código de Hammurabi* como primera fuente textual en la que se establece la crucifixión como método de castigo a las mujeres, en el caso de que asesinen a su marido por desear a otro hombre. En la sociedad Asirio-Babilonia se encuentra reflejado el castigo de la crucifixión para las mujeres en caso de aborto. También en la tradición judía hubo mujeres crucificadas, entre las que podemos destacar aquellas que sufrieron la persecución de Antiochus Epiphanes y, ya bajo el Imperio Romano, el caso de Ida, crucificada en tiempos de Tiberio.

También Massyngbaerde Ford hace alusión a las crucifixiones que aparecen en la literatura grecolatina, ejemplos de ficción que bien podrían remitirnos a la práctica de esta pena de muerte en la realidad. Cita a Tácito, Apuleyo, Aristófanes, Justino o Petronio, entre otros. No obstante, las referencias en las fuentes cristianas de época romana sobre el ajusticiamiento de mujeres en la cruz son escasísimas, como las antes citadas Gaiana y Febronia. Las *Actas de los Mártires* no recogen ningún ejemplo, y Eusebio de Cesarea en su *Historia Eclesiástica* hace sólo referencia a la muerte de Blandina, atada a una estaca de tal suerte que quedó crucificada:

A Blandina, en cambio, la colgaron en un madero, y quedó expuesta para el pasto de las fieras, que se arrojaban a ella. Con sólo en verla colgando en forma de cruz y con su oración continua, infundía muchos ánimos a los otros combatientes, que en este combate veían con sus ojos corporales, a través de su hermana, al que por ellos mismos había sido crucificado⁵.

Esta fuente, quizá la más verídica de todas aquellas de que disponemos acerca de santas que fueron crucificadas, ha sufrido peor suerte iconográfica que otras santas cuya crucifixión es de origen dudoso o es directamente una invención. Como veremos en algunas alusiones a Blandina en este trabajo, su representación en la cruz es muy escasa.

Lo lógico es que su culto se hubiese desarrollado ampliamente en Lyon y su entorno, lugar de procedencia de Blandina, pero curiosamente no será hasta el siglo XIX cuando se vindique la imagen de esta santa crucificada particularmente como santa ejemplar de Francia.

2.1. El martirio en el ecúleo

Acudimos ya al Bajo Imperio Romano donde nos vamos a encontrar diversas alusiones mujeres sometidas al martirio en el ecúleo, tortura que es formalmente similar a la crucifixión y que, como veremos, está tasada dentro del proceso habitual de tortura en los interrogatorios romanos, no así la crucifixión. Como veremos, el ecúleo va a tener muy diversas formas de representación a partir de la Edad Media ante lo cual nuestra opinión es que los artífices de estas obras van a tomar como ejemplo los instrumentos de tortura que se dan en su época y en su entorno geográfico, dada su gran diversidad tipológica, así como la ausencia de descripciones acerca de la forma del ecúleo en tiempos romanos.

En lo que respecta a esta tesis, debemos considerar el ecúleo como instrumento vinculado con las prácticas sexuales finiseculares, en concreto aquellas relacionadas con los antecedentes del *Bondage*, Dominación y Sadomasoquismo (en adelante BDSM) que acontecen a finales del XIX y que se desarrollan plenamente a lo largo del siglo XX. Por ello nos parece pertinente acudir al origen de la tortura romana y el proceso judicial tasado en el que se describen este tipo de castigos, fuente para las prácticas sexuales finiseculares.

⁵ De Cesarea, Eusebio. *Historia Eclesiástica*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2008, p. 278.

Es interesante poner de relieve en primer lugar la cuestión del origen de la palabra “mártir”, la cual proviene del griego y su significado es “testigo”. Este término se aplicaba en el sistema legal griego y se refería a toda clase de observación y atestado. El significado que se le dará en tiempos romanos de “muerto por una causa” no aparece hasta la mitad del siglo II d.C., empleado en este sentido por los cristianos. A partir de este momento el término comenzó a tener notoriedad hasta quedar fijada definitivamente esta segunda acepción⁶.

El fenómeno de los martirios a los cristianos hay que circunscribirlo a los ámbitos urbanos del Imperio Romano pero fundamentalmente se da en las ciudades más importantes del Este del Imperio: Pérgamo, Esmirna, Cesarea, Cartago, Alejandría y Tesalónica, aunque esto no implica que no hubiese otros puntos de la geografía imperial donde se practicase el martirio, como es el caso de Hispania⁷.

Cabe señalar, tal y como ha estudiado en profundidad la Dra. M^a del Mar Novás Castro⁸, que la tortura en tiempos romanos responde a un proceso judicial, por lo que está perfectamente reglada. Se encuentra incardinada en lo que se denomina *cognitio extraordinem*. Se utilizaba en todo procedimiento judicial en que se requiriese una confesión o declaración de algún tipo mediante la manipulación del cuerpo, por lo tanto las declaraciones o confesiones se consiguen mientras el reo sufre la tortura. Este poder lo ejerce habitualmente un magistrado romano en calidad de juez. En principio el objetivo de estas torturas no es directamente la muerte del reo, tan sólo la vía para obtener la confesión, no obstante la muerte era, en la mayoría de los casos, inherente a la tortura, debido a los métodos tan agresivos que, como veremos, se aplicaban.

En principio, la tortura solamente se aplicaba a los esclavos, pero no a los libres ni a los ciudadanos, aunque están documentadas algunas excepciones. Debemos preguntarnos entonces por qué muchos cristianos fueron torturados. La cuestión es que gran parte de los mártires, cuando eran encausados y eran preguntados por alguna cuestión, respondían simplemente que eran cristianos. No daban ningún dato en absoluto sobre su persona ni su condición social, adoptaban una postura que para ellos era heroica y demostraban a su vez su resistencia al dolor. Ante esta actitud, los magistrados, con tal de obtener su objetivo de una

⁶ Bowersock, G. W. *Martyrdom & Rome*. Cambridge University Press, 2002, p. 5.

⁷ Op. cit., pp. 41 y 42.

⁸ Novas Castro, María del Mar. *El discurso de la tortura en las Actas de los Mártires*. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.

declaración o confesión podían directamente aplicar la tortura. Este hecho refleja claramente el pensamiento cristiano ante el martirio: la tortura es para ellos la antesala de la vida eterna que se conseguirá cuanto antes suceda el martirio. En otras palabras, el cristiano es descrito como víctima voluntaria para ser martirizado en nombre de Dios y obtener así la vida eterna.

Para los romanos *tormenta* o *cruciatu* era la manipulación corporal y *quaestio per tormenta* el proceso de instrucción. El interrogatorio o tortura judicial, comienza con las preguntas al encausado acerca de su nombre y su posición social, datos personales necesarios para la instrucción. A continuación se abre un diálogo con el acusado para exponer las razones del juicio y para que éste argumente su defensa.

En primer lugar existía una tortura verbal o psíquica, en la que el magistrado mediante amenazas de tortura o de violación en el caso de las mujeres, trataba de obtener la pretendida confesión. La intención era despertar el terror en el encausado. En concreto, la amenaza de violación para las mujeres significaba un hecho muy grave. Muchas mujeres cristianas eran vírgenes o viudas —éstas últimas habían elegido la castidad como vía pese a no ser vírgenes— con lo cual una violación podía denigrarlas y degradarlas en su posición dentro de la comunidad cristiana. Si este método no obtenía resultado satisfactorio se procedía a la tortura real o física. Antes de llevar a cabo la tortura real se procedía a la preparación y como primer paso para ésta se procedía a desnudar al acusado. La desnudez era un elemento más de vergüenza y humillación para el reo.

La referencia a esta desnudez en la representación de santas en el fin de siglo será, como estudiaremos más adelante, la excusa perfecta para dotar de un trasunto erótico a la representación de mártires y santas crucificadas.

La tortura puede clasificarse en niveles o grados, pues se trata de un procedimiento escalonado de menor a mayor castigo. El primer grado es la fustigación o *fustium*, que a su vez también se subdivide en niveles, a saber: abofetear la cara con la intención de humillar y la *verberatio* o fustigación con vara u otros elementos que en función de la fuerza con que eran aplicados podían provocar heridas y quiebra de huesos. Estos instrumentos podían ser el *plumbeum* o *plumbata*, con bolas de hierro terminadas en punta, *vergas*, que eran simples varas de madera —éstas se aplicaban a los libres— y *flagella*, que eran todo tipo de látigos.

El segundo grado de la tortura eran los estiramientos. Existen tres tipos: *eculeus* —ecúleo— o potro, descolgamientos y rota. En

las imágenes finiseculares las representaciones en el potro están fundamentalmente ligadas a la pornografía y a los antecedentes de las prácticas sadomasoquistas, como hemos mencionado.

El ecúleo es, pues, una estructura creada para estirar y descolocar los huesos del ajusticiado. No tenemos descripciones físicas de cómo podía ser este instrumento en época romana, pero su derivación de la palabra *equus* —caballo— nos hace pensar en algo parecido a un caballo de madera. Acompañando a los estiramientos en el ecúleo se procedía a aplicar tormentos complementarios al acusado: laceraciones, flagelaciones o fuego. Estos elementos aparecen frecuentemente en la iconografía de las santas martirizadas. El estiramiento podía realizarse en dos posiciones: horizontal y vertical. En el segundo caso era la propia gravedad del peso del cuerpo la que lo tensaba y producía el estiramiento. Este último método se conoce como descolgamiento o *suspensus*. El estiramiento también podía realizarse con un sistema de poleas denominado *catasta*.

Por último está la rota, menos usual que los métodos anteriores. En esta ocasión el instrumento de tortura es una rueda a la que es atado el torturado y según se gira aumenta el grado de estiramiento del cuerpo.

Para finalizar el proceso de la tortura queda el último grado, *extrema omnium*: aplicación de fuego. Su utilización se realiza con el cuerpo todavía amarrado al ecúleo o en el cuerpo suspendido para evitar la movilidad. Se realiza mediante la aplicación o bien de placas de hierro incandescente, teas ardiendo o líquidos hirviendo sobre la piel del sujeto. Este último grado también podía complementarse con subsiguientes desgarramientos mediante garfios o vertiendo ácidos sobre las heridas abiertas. Tras este último grado el magistrado dictaba sentencia.

De la descripción completa del proceso de tortura en tiempos romanos podemos extraer una primera conclusión importante: la crucifixión no formaba parte del proceso judicial romano. Por tanto, hay que poner en cuarentena aquellas fuentes que nos hablan de la crucifixión literal de mártires en época romana, sobre todo aquellas posteriores en el tiempo al período romano, las cuales buscan el enorgullecimiento de los mártires haciéndoles padecer una crucifixión al igual que Jesucristo.

3. El sentido de las representaciones de la crucifixión femenina

En este punto queremos poner de relieve una cuestión fundamental acerca del sentido de las representaciones de mujeres crucificadas, tanto las de índole estrictamente religiosa que se desarrollan desde la Baja Edad Media hasta el siglo XIX, como aquéllas objeto de esta tesis, que alteran el significado y la vinculación cristiana. Y el hecho es el siguiente: todas las crucificadas de una u otra época, con uno u otro significado, operan por sustitución. La mujer que aparece en una cruz siempre está sustituyendo a Cristo: para emularlo, para su mofa, para invocar su dolor, para suplantarle. La crucifixión femenina no tiene sentido, pues, sin la figura del Cristo crucificado.

El poder de la imagen de Cristo en la cruz es tan fuerte, tan preponderante en la cultura occidental, que sería en todo caso erróneo abordar las representaciones de crucificadas sin tener en cuenta este aspecto.

En la iconografía de las crucificadas todas las *arma Christi* se van a presentar de una u otra forma: la cruz propiamente dicha, la corona de espinas, los clavos, la lanzada de Longinos, la cartela INRI, la desnudez e incluso la barba de Cristo. Así lo estudiaremos en las representaciones objetivo de esta tesis.

Por esta razón, la primera cuestión a la hora de abordar la significación de las distintas crucificadas será la de ponerlas en relación con la figura del Cristo crucificado.

3.1. El relato hagiográfico

La gran mayoría de representaciones de crucificadas en el Medievo —ya sean crucificadas literalmente o bien martirizadas en el ecúleo— tienen la particularidad de ser representaciones del martirio de santas en el Bajo Imperio Romano, en la época de las persecuciones a los cristianos. Estas representaciones tienen el sentido de enfatizar el hecho de la muerte del cristiano que no renuncia a su fe pese a la imposición de la religión pagana, aceptando el suplicio y la muerte con valentía. Es una suerte de heroización de los mártires: la tortura y la muerte les conducen directamente al Cielo. Dar la vida por Cristo es alcanzar el mayor grado dentro de la fe cristiana. Además el hecho de la crucifixión ensalza todavía más el martirio: la santa está muriendo de la misma manera que Cristo. La muerte de los mártires en esta forma implica la identificación con Cristo, el padecimiento de su mismo sufrimiento.



Lupo di Francesco. Relieve del lateral del Sepulcro de santa Eulalia en la catedral de Barcelona (1325-26)

Los episodios de martirio y crucifixión suelen aparecer en tablas o retablos que narran cronológicamente la vida de la santa en cuestión, y frecuentemente hacen énfasis en las etapas del martirio aunque no son infrecuentes las alusiones a algunos capítulos previos de la vida de la santa. Mucho más sintéticas son sus representaciones en libros ilustrados como pueden ser martirologios, breviarios o libros de horas en los que solamente se recoge el hito principal de la pasión de la mártir, que suele ser el padecimiento en el ecúleo o la crucifixión.

3.2. Mártires crucificadas

Son muy pocas las referencias textuales a mártires crucificadas, como hemos mencionado. Todas sus leyendas van a aparecer a partir de finales del siglo iv o principios del v —Prudencio en su *Peristephanon*— y van a tener la característica de ser santas de carácter muy local. Representadas estrictamente en la cruz vamos a tener a santa Eulalia de Barcelona —hoy día se la identifica también con santa Eulalia de Mérida— y a santa Julia de Córcega, venerada en tres focos concretos: la isla de Córcega, Livorno y, como núcleo principal, Brescia. Sin embargo, aquella santa que parece tener más visos de realidad, proviniendo de una fuente anterior, la antes citada Blandina, carece de representaciones en la cruz hasta bien entrado el siglo xix.

Tanto Eulalia como Julia van a sufrir una pasión con elementos muy similares y que coinciden básicamente con el proceso judicial romano que hemos indicado anteriormente, aunque cada una con sus particularidades.

En lo referente al relato hagiográfico de santa Eulalia, la primera fuente que nos da una versión completa es el *Pasionario Hispánico* del siglo x y narra la siguiente historia:

Eulalia era una joven barcelonesa de noble linaje que vivió en tiempos de las persecuciones contra los cristianos, concretamente en el gobierno de Daciano. Desde sus primeros años de vida profesaba el cristianismo con gran devoción. Llegó a Barcelona el gobernador Daciano, caracterizado por su impiedad, con



Maestro de los Privilegios. Detalle del Retablo de santa Eulalia en la Catedral de Palma (1350)

el fin de hacer cumplir los rituales en la ciudad. Eulalia, sabedora de esta circunstancia se dirigió a la presencia del gobernador de motu propio y se enfrentó a él increpándole por no creer en Jesucristo y presentándose: *“Soy Eulalia, sierva de mi Señor Jesucristo, que es Rey de reyes y Señor de señores”*. Ante este hecho Daciano se enfureció y la mandó azotar incitándole a que rectificara su conducta pero Eulalia no hizo sino ratificar su creencia en Jesucristo. Ante este hecho, el gobernador ordenó que se sacara el ecúleo para torturar a la joven. Eulalia fue suspendida en el potro y emplearon garfios para desgarrar su cuerpo, le aplicaron hachones encendidos en sus costados pero sin embargo, por una invocación de santa Eulalia, las llamas se volvieron contra sus verdugos y las teas se apagaron. No obstante Eulalia expiró y exhaló su espíritu: una paloma salió de su boca y subió hasta el cielo. Daciano, enfurecido por no haber conseguido nada de su víctima, ordenó que pusieran su cuerpo en una cruz y que éste fuera vigilado por soldados hasta que fuese completamente devorada por las aves. En ese momento comenzó a nevar y su cuerpo desnudo quedó cubierto. Al cabo de tres días, algunos hombres piadosos evitaron a los soldados que vigilaban el cuerpo de la mártir y lograron descolgar su cuerpo, lo envolvieron en un lienzo con aromas y fue sepultada⁹.

En lo relativo a santa Julia hay, al menos, dos relatos para su martirio y crucifixión cuya diferencia principal es el origen de la santa y la datación de su vida.

Por una parte está la versión tradicional y más aceptada, que han narrado numerosos autores y que es la recogida por los bolan-

⁹ Riesco Chueca, Pilar. *Pasionario Hispánico*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995.

Santa Julia crucificada. Capitel de la iglesia de san Salvatore en Brecia y detalle de la Tabla de santa Julia



distas, la cual sitúa el origen de Julia en una familia noble de Cartago en el entorno del siglo v. Fue capturada por Eusebio, un vándalo, que la esclavizó. En uno de los viajes de Eusebio hicieron escala en Córcega, concretamente en la ciudad de Nonza. Allí ofrecieron el sacrificio de un toro a los dioses, ritual en el que Julia no participó quedándose escondida en el barco. No obstante, fue descubierta y por su negativa a participar aludiendo su devoción a Cristo fue mandada torturar, se le amputaron los senos, de los cuales emanaron dos fuentes, y fue clavada en la cruz al igual que el dios al que profesaba su fe. Sus restos pasaron a la isla Gorgona y finalmente se depositaron en Brescia donde a partir de entonces se la rindió culto¹⁰.

La segunda versión es la ofrecida por el Padre Salvatore Vitale quien, en 1639, defendería en su *Chronica Sacra* la ascendencia corsa de la santa, que habría nacido, vivido, padecido y muerto en la ciudad de Nonza entre finales del siglo iii y principios del iv, en la época de las persecuciones de Diocleciano. Cuenta la llegada a Cerdeña de un rey llamado Barbaro en el año 303. En aquel tiempo Julia era ya muy famosa en la isla por su devoción y Barbaro se enfrentó con ella por su religión. Abrió un proceso contra la joven y decidió encarcelarla y torturarla. La tortura que nos describe es similar a los procesos estudiados anteriormente, con una gradación de torturas hasta culminar en la muerte. En concreto, la santa, en vez de ser colocada en el ecúleo, fue colgada de los pelos para infligirle las torturas. Le fueron aplicados hierros incandescentes y le fueron amputados los pechos. Milagrosamente, allí donde sufrió esta tortura surgieron dos manantiales. Tras la brutal tortura, Barbaro ordenó que la santa fuese crucificada¹¹.

Santa Eulalia, cuya primera referencia es Prudencio, va a aparecer representada en el gótico catalán fundamentalmente durante su

¹⁰ Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*. Tomo 2, Vol. 4, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, p. 209.

¹¹ Vitale, Salvatore. *Chronica Sacra*. Edición de Amader Massi y Lorenzo Landi, segunda edición de 1641, pp. 100-169.

martirio y su tortura a través de su padecimiento en un ecúleo con forma de cruz en aspa. La representación más temprana aparece en su sarcófago de la Catedral de Barcelona —atribuida al italiano Lupo di Francesco en 1326-27—, donde se representa su pasión. Muy numerosas serán las imágenes de su relato hagiográfico en todo el entorno catalán, a destacar las realizadas por Bernat Martorell, sin lugar a dudas las de mayor calidad artística.

En fechas próximas al sepulcro de santa Eulalia nos encontramos con el *Retablo de la Catedral de Palma*, fechado en torno a 1350 y atribuido al Maestro de los Privilegios, en el que se representa la pasión de la santa con la particularidad de que el último estadio de su padecimiento es la colocación en una cruz latina. Un siglo después la encontramos también dispuesta en una cruz latina en el *Libro de Horas de Isabel la Católica*.

En lo que a santa Julia respecta, su representación en la cruz es la más antigua. De esta suerte, en una cruz latina, aparece en el temprano capitel de finales del siglo XII o principios del XIII en la iglesia de San Salvatore en Brescia. Del período gótico sólo tenemos un retablo de la vida de la santa, hoy en Livorno, en el cual figura su crucifixión en una cruz latina como el final de su pasión.

El apogeo de las representaciones de Julia y Eulalia crucificadas vendrá a partir del Renacimiento, donde vamos a encontrar algunos ejemplos de notable calidad y con énfasis en la crucifixión. Tanto Eulalia como Julia van a ser protagonistas de esta tesis, pues Gabriel von Max y John William Waterhouse, entre otros, van a evocar su figura en dos notabilísimas obras finiseculares, ambas de ascendencia prerrafaelita, como estudiaremos.

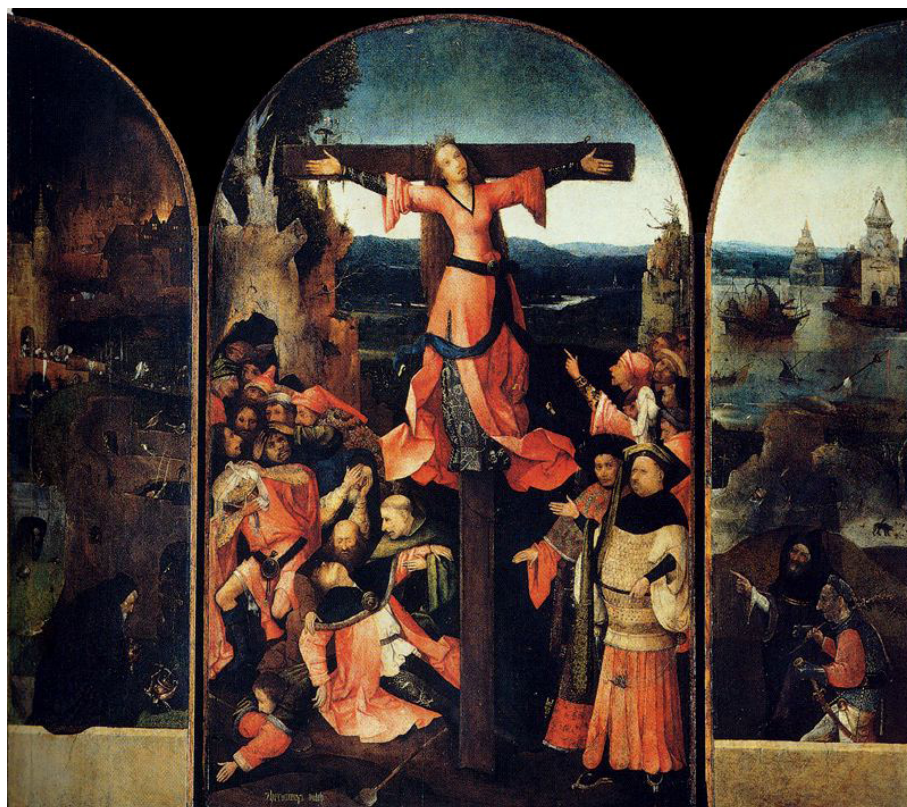
Citaremos algunos ejemplos de estas santas en la Edad Moderna por ser posibles referentes de las obras de esta tesis. En primer lugar Eulalia. Esta santa es objeto de una de las más importantes series grabadas de un martirologio, me refiero al libro obra del francés Jacques Callot titulado *Les Images de tous les Saints et Saintes de l'Année suivant le martyrologe romain*, datado en 1636 y que representa los santos del día, libro que incluye a santa Eulalia en el día 12 de febrero. Hay que significar que santa Eulalia es la única crucificada que aparece en el libro de Callot, no obstante aparecen diversas santas que a veces se han representado en la cruz, pero que en este libro siempre son representadas atadas a un poste vertical. Por ser una obra grabada y de gran difusión, consideramos que puede ser una fuente probable para la representación de las Eulalias crucificadas a partir del XIX.

Otro ejemplo dentro del ámbito español, quizá menos significativo, es el grabado de Jacobus Laurus datado en el siglo XVII



Jacques Callot.
Santa Eulalia (1636)

*El Bosco. Altar de santa Julia
(aprox. 1500)*



donde se representa a la santa en primer plano con la cruz latina como signo parlante. A ambos lados de la figura aparecen dos detalles del martirio y de la crucifixión de la santa. Hay otros dos ejemplos también en el siglo XVII donde se representa a santa Eulalia en una cruz latina: un grabado de Hieronimus Wierix y una estampa del libro de Pedro Bivero *Sacrum Sanctuarium Crucis et Patientiae*, en los que aparece dentro de una nómina de santas que fueron crucificadas y que mencionaremos al abordar las representaciones de crucificadas que servían como ejemplo educativo y edificante.

Santa Julia, sin embargo, va a tener una mayor cantidad de obras de primer orden que la representan en la cruz y que bien pueden ser fuente para sus representaciones posteriores. La más importante sin lugar a dudas es obra del Bosco. Se trata del pequeño tríptico conocido como *Altar de santa Julia*, hoy día conservado en el palacio del Dogo de Venecia y datado en el entorno de 1500.

En la ciudad de Brescia hay numerosas representaciones de Julia crucificada. Por una parte tenemos un fresco en la iglesia de Santa María in Solario, obra de Floriano Ferramola datada en el siglo XVI, con una representación de la pasión de la santa de gran calidad y que se ajusta literalmente a la versión de la vida de la santa ofrecida por el Padre Vitale, con la representación expresa de las fases de la tortura en las que la mártir es colgada de los pelos y le son amputados los pechos. Otros ejemplos en la ciudad aparecen en la iglesia del Santo Cuerpo de Cristo en



uno de los lunetos (siglo xvi), obra de Benedetto da Marone, y la escultura monumental de la santa crucificada obra de Carlo o Giovanni Carrà en el siglo xvii, hoy conservada en el museo de Santa Giulia en Brescia. Esta talla en madera y mármol refleja a la santa semidesnuda, mostrando su pecho y con un rostro que refleja el sufrimiento de su martirio. Esta obra es un claro ante-

Floriano Ferramola. Secuencia de la vida y martirio de santa Julia. Iglesia de santa María in Solario, Brescia (Segunda o tercera década del siglo XVI)

cedente de las santas finiseculares que entrevelan un trasunto erótico enmascarado en la fidelidad de la reproducción histórica de la obra, como es el caso de *Luz de Luna (Mártir)* de Alber von Keller o la *Eulalia Christiana* esculpida por Emilio Franceschi, por citar los dos ejemplos más evidentes.

3.3. Mártires en el ecúleo

Las santas martirizadas en el ecúleo representan una nómina más elevada que la de las crucificadas: santa Margarita de Antioquia, santa Agueda, santa Felícula, santa Cristina de Corça y las santas Justa y Rufina, entre otras. Por otra parte, santa Eulalia será fundamentalmente representada a través de su martirio en el ecúleo, más que su presentación en la cruz que, como hemos visto, va a ser puntual en la Baja Edad Media.

La representación de estas santas que padecen en el ecúleo nos permite observar las muy diversas maneras en que los artistas representan este instrumento de tortura. En el período tardomedieval tenemos que la representación típica de este elemento es la cruz en aspa. Así lo encontramos en todo el noreste de la Península Ibérica y en Francia. Desde las primeras representaciones de san Vicente (el protomártir español) en el románico tardío en Huesca, vemos la aparición de la tortura en un aparato compuesto por dos listones dispuestos en aspa. Otras santas españolas como Justa y Rufina también aparecen martirizadas con esta tipología y, la ya citada santa Eulalia, aparecerá en la cruz en aspa en los retablos de Pere Serra, en los lienzos de Bernat Martorell, en numerosos libros miniados, así como en el trascoro renacentista de la Catedral de Barcelona. En Francia tenemos representaciones tempranas de santa Ágata y santa Felícula también dispuestas en la *crux decussata*. Ahora bien, en Francia comenzaremos a ver variaciones en la forma del ecúleo en un importante texto miniado *Livre d'images de Madame Marie* datado entre 1285 y 1290 en el cual santa Ágata aparece dispuesta atada a un poste horizontal.

Otra tipología muy frecuente es la de encontrar el ecúleo simplemente como un poste vertical al que esta atada la mártir. Esta tipología es muy habitual a partir del Renacimiento: Jacques Callot la utiliza reiteradamente para las ilustraciones de los santos del día, también Benedetto da Marone en la iglesia del Santo Corpo di Cristo representa de esta suerte a santa Margarita de Antioquia.

El interés por la representación de estas torturas y de sus tipologías a modo de crucifixión nos llevan a una cuestión principal de la tesis: el surgimiento de la representación de prácticas sadomasoquistas fundamentalmente a finales del xix. La repre-

sentación de las tipologías de tortura va a pasar a una dimensión pornográfica. Observaremos como comienzan a aparecer torturas en los grabados para ilustrar las obras del Marqués de Sade y otras novelas pornográficas desde finales del XVIII y cómo el gran pornógrafo finisecular Félicien Rops va a tratar el asunto en numerosos de sus dibujos y pinturas. En su estela aparecerá toda una serie de representaciones de mujeres atadas a cruces, ecúleos, postes y otros aparatos de tortura con intenciones indetectablemente lascivas.

3.4. Crucificadas milagrosas

Dentro de las santas crucificadas existe un ejemplo paradigmático: santa Wilgefortis, con todas sus variantes locales. Se trata de una santa barbada —salvo excepciones— y por lo tanto extravagante. Paradójicamente, aunque Wilgefortis no va a ser representada en el fin de siglo, sí que los decadentes la van a tener presente, por ese carácter tan extravagante. Tanto Aubrey Beardsley en su *Venus y Tannhäuser* como Joris Karl Huysmans van a hacer referencia a esta santa barbada, como muestra de su excentricidad. Estas referencias desvelan el conocimiento de las crucificadas por parte de los decadentes y bien puede ser una semilla para que los artistas de la época emprendieran la representación de crucificadas.

La cuestión del culto a Wilgefortis ha sido objeto de un estudio exhaustivo por parte de Ilse E. Friesen en su obra *The Female Crucifix. Images of St. Wilgefortis since the Middle Ages* de 2001 que retoma el tema ya tratado por Gustav Schnürer y Joseph M. Ritz en *Sankt Kümmeris und Volto Santo* de 1934. Estos dos textos son los principales estudios para seguir el rastro de esta curiosa santa inventada.

La leyenda de Wilgefortis está vinculada a su carácter milagroso que proviene del origen de su leyenda y que nos hace remontarnos a la Baja Edad Media y al culto de un crucifijo milagroso en el norte de Italia denominado *Volto Santo*. Este Cristo milagroso estaba asentado en la ciudad de Lucca y era objeto de peregrinación por numerosos devotos, tanto de la península Itálica como de Centroeuroa. Los peregrinos que acudían a pedir milagros al *Volto Santo* se llevaban consigo tallas en madera de este crucifijo que tenía la particularidad de estar vestido con un traje talar. Esto se debe a que es un Cristo de origen bizantino y representa la segunda venida de Jesucristo narrada en el *Apocalipsis* 1:13, texto donde se describe este particular atuendo de Cristo. Pues bien, estos crucifijos vestidos se expanden por Europa pero su significado se va a alterar. Por una extraña razón aquéllos que ven este crucifijo en Centroeuro-

Anónimo. Volto Santo (Ss XI-XII) San Martino, Lucca



ropa van a decir que no se trata de un Cristo sino de una mujer barbuda. Esta mujer va a recibir el nombre de Wilgefortis, derivación de *virgo fortis*, aunque va a recibir otros nombres diferentes dependiendo de la zona geográfica en la que se ubique. Así será Wilgefortis en Alemania y Francia, Uncumber en las Islas Británicas, Ontkomera en Países Bajos, Starosta en los países eslavos y Librada o Liberata en Italia y en todo el Imperio Español. No obstante las leyendas asociadas a la santa barbuda van a ser formalmente similares.

Para que una santa sea milagrosa debe llevar aparejada una leyenda que la dote de ese carácter. En nuestro caso la vida y la pasión de la santa tienen pasajes milagrosos, además también irá pareja una leyenda milagrosa vinculada con una representación de Wilgefortis. Acudimos brevemente a estos episodios milagrosos.

En algunas variantes de la leyenda, en concreto en la que se identifica a Wilgefortis con Librada¹², la santa nace de un parto

12 La primera fuente literaria para la vida de santa Librada es el *Leccionario*

múltiple de nueve hermanas en el seno de una familia pagana. Este parto milagroso asustará a los padres quienes creen que han sido víctimas de algún tipo de maleficio y arrojan a las nueve a un río. La corriente las transportará y serán recogidas por cristianos quienes las cuidarán e instruirán en la vida cristiana. Finalmente las nueve hermanas serán descubiertas por los paganos y todas ellas serán martirizadas.

Otra variante de la leyenda nos habla de Wilgefortis como una bella doncella en el seno de una familia pagana pero que cultiva la devoción por Cristo. En su mocedad su padre la querrá casar con un rey pagano y ella se negará. Para que no llegue a término el casamiento, Wilgefortis rezará a Dios para que realice un milagro y de esta suerte le crecerá vello por todo el cuerpo, entre el que destaca su característica barba. Su futuro marido, indignado, mandará crucificar a la joven por negarse a abandonar a Cristo y asumir el credo pagano.

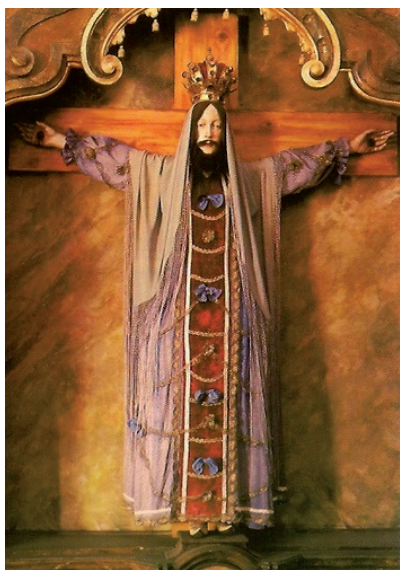
Vinculada ya a la imagen venerable de Wilgefortis barbada y crucificada, está la leyenda del violinista. Dícese de un violinista devoto de la santa que acudió a ella al no tener dinero y rezarle para poder comer. Para ello decidió tocar una bella melodía con su violín dedicada a la santa, tras lo cual la imagen dejó caer uno de sus zapatos de oro con el que obsequió al violinista. Cuando este narró el milagro fue acusado de ladrón y encarcelado. Para poder probar su inocencia pidió volver a tocar el violín a la santa y, ante la mirada expectante de los jueces, tras la melodía, la santa dejó caer su segundo zapato de oro, con lo que el violinista quedó absuelto y se propagó el carácter milagroso de santa Wilgefortis.

Una variante singular de Wilgefortis la encontramos en España y toda Iberoamérica: santa Librada o Liberata. Pues bien, la cuestión tiene cierta complejidad. Parece ser que en los alrededores de Sigüenza era venerada una santa Librada que, según han determinado historiadores contemporáneos, procedía de Aquitania y su muerte fue por apuñalamiento y no por crucifixión. Sin embargo a partir del siglo xvii van a aparecer numerosas Libradas crucificadas que a partir del foco seguntino se van a expandir por toda la península y, más allá, en el Nuevo Mundo. La asignación del atributo de la crucifixión a esta santa proviene de un falso cronicón. Como es bien sabido, en España en el entorno de los siglos xvi y xviii surgieron toda una serie de falsos textos que se hacían pasar por antiguos para tratar de reivindicar el origen cristiano de España. Testigo de ello serían los famosos *Plomos del Sacromonte* granadinos en los que se trata de vindicar el pasado cristiano de Andalucía antes del período

de Santa Librada del siglo XII, atribuido a Bernardo de Agén, primer obispo de Sigüenza tras la Reconquista y recogido en el Breviario del Obispo Don Rodrigo (1192-1231).



Hans Memling. Santa Ontkommerr.
Detalle del Tríptico de Adriaan Reins
(1480)



Anónimo. Santa Wilgefortis (s. XVIII)
Iglesia de Nuestra Señora de Loreto,
Praga

musulmán. En nuestro caso tenemos que volver la mirada al *Cronicón de Dextro* del Padre Jesuita Román de la Higuera, que también tiene como fin último la reivindicación del pasado cristiano de España. Pues bien, habrá un punto en el que se señale directamente la relación entre Wilgefortis y Librada, originada en una cita del *Martirologio de Usuardo* de 1563¹³.

Esta asimilación va a producir la creencia en la crucifixión de Librada, lo que va a provocar el desarrollo de la iconografía de santa Librada crucificada pero con una singularidad: la santa carece de barba a diferencia de las europeas. Del culto en España, Librada —o Liberata en su versión gallega— pasará al continente americano. Tendrá focos locales, como es el caso de la ciudad de Las Tablas en Panamá, donde se le rinde particular devoción y donde se han narrado diversos relatos milagrosos atribuidos a apariciones de las tallas de santa Librada. Además, como singularidad, mencionaremos que residualmente ha llegado también parte de la leyenda del violinista asociada a Wilgefortis, y en el día de santa Librada hay una fiesta en la que intervienen numerosos violinistas. Otros países de Iberoamérica donde se le rinde culto a Librada son Ecuador, Colombia, Paraguay, Argentina, Brasil, México y el estado de Nuevo México en Estados Unidos.

También es paradigmático que santa Librada se haya identificado, ya en el siglo xx, con la independencia de Colombia. Este es un fenómeno en donde las crucificadas pueden portar también significados alegóricos, como veremos en el último capítulo, y, en concreto, pueden identificarse con naciones que están siendo atacadas u oprimidas.

Queremos señalar la importancia de Wilgefortis y sus derivadas para la proliferación de las crucificadas finiseculares. No cabe ninguna duda de que esta santa y sus variantes son sin duda las más extendidas de todas. Aparecen en numerosos lugares de Europa y de América y van a trasladar la idea de que las santas cristianas —con o sin barba— han padecido la crucifixión. Además, como hemos comentado, la difusión de la imagen de Wilgefortis se propaga primero a través de las pequeñas tallas, pero va a aparecer en dibujos, grabados, pinturas y grandes bultos redondos. Artistas de gran calidad la retratarán, como es el caso de Hans Memling en su *Tríptico de Adriaan Reins* (1480), sin duda la mejor obra que representa a una de estas santas.

Mencionamos a Huysmans y a Beardsley como decadentes conocedores de estas santas. El primero, según apunta Philip

13 Minguela y Arnedo, Rdo. P. Fr. Toribio. "Santa Librada, virgen y mártir, Patrona de Sigüenza y su Obispado. Estudio histórico". Olózaga nº I, Madrid, 1910, pp. 16 y 17.

Ward-Jackson, conocería la estatua de Wilgefortis de la iglesia de Saint-Etienne en Beauvais y su significado como protectora de las mujeres que no desean casarse con su prometido¹⁴. En caso de Beardsley seguramente conociera a la famosa Uncumber de la Abadía de Wenstminster con su poblada barba y su cruz en tau. Para el foco de Praga, uno de los epicentros para las crucificadas finiseculares como estudiaremos, propongo la Wilgefortis o Starosta datada en el siglo XVIII y que se halla en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto en la ciudad de Praga, una de las crucificadas barbadas más extravagantes.

3.5. La crucifixión como *exemplum* para los cristianos.

Llegado este punto tenemos que referirnos a un libro cuya primera edición data de 1418: *De imitatione Christi*, publicado anónimo aunque hoy es comúnmente aceptada la autoría de Thomas À Kempis. Se trata de un escrito de la mística alemana, previo a la Reforma y que será seguido tanto por católicos como protestantes. A día de hoy hay más de 2000 ediciones del texto.

De imitatione Christi propone, tal y como se deriva del propio título del libro, que el cristiano, para llevar una vida completa a los ojos de Dios, debe imitar en ella la vida de Jesucristo. En concreto es de nuestro interés, dentro del Libro II, el último capítulo referente al “Camino Real de la cruz”, que exhorta a los devotos a aceptar su cruz en la vida a imitación de Cristo. Este capítulo, llevado a su extremo, puede lindar con la literal crucifixión de las personas, hecho que llevarán a la práctica algunas místicas como santa Rosa de Lima. Interpretando así el texto se puede colegir que la observación de los mártires representados en la cruz, ya sean hombres o mujeres, está invocando esta imitación de Cristo, por lo cual serían bien recibidas este tipo de imágenes. De esta cuestión se deduce la proliferación de santas y santos representados en la cruz en la Edad Moderna, así como las nóminas de santos que así perecieron, como señalaremos en su análisis.

El capítulo del “Camino Real de la Cruz” propone una interpretación más alegórica que real en lo concerniente a la cruz para el cristiano, llevar la cruz es aceptar de buen grado todos los padecimientos y tribulaciones de la vida, al igual que hizo Jesús en la suya:

Esta palabra parece dura a muchos: niégate a ti mismo, toma la cruz y sigue a Jesús (...) Pues que es así ¿por qué teméis tomar la cruz por la cual se va al reino? (...) En la cruz está la salud, en la cruz está la vida, en la cruz está la

14 Ward-Jackson, Philip. “Reinvesting the Idol: J.-K. Huysmans and Sculpture”. *The Burlington Magazine*, Vol. 138, No. 1125, (Dec., 1996), p. 807.

defensa de los enemigos, en la cruz está la infusión de la suavidad soberana, en la cruz está la fortaleza del corazón, en la cruz está la suma virtud, en la cruz está la perfección de la santidad. No está la salud del alma ni la esperanza de la vida eterna, sino en la cruz. Toma pues tu cruz, y sigue a Jesús, e irás a la vida eterna. Él vino primero, y llevó la cruz y murió en la cruz por ti: porque tú también la lleves y desees morir en ella. Porque si murieres juntamente con él, vivirás con él. (...) Y no hay otra vía para la vida, y para la verdadera entrañable paz, sino la de la vía de la santa cruz y constante mortificación. (...) Pues, o sentirás dolor en el cuerpo, o padecerás tribulación en el espíritu. (...) Disponte pues como buen y fiel siervo suyo, para llevar varonilmente la cruz de tu Señor crucificado por tu amor. (...) Pues manifiestamente exhorta a sus discípulos, y a todos los que desean seguirle, que lleven la cruz y dice: 'Si alguno quisiere venir en pos de mí, niéguese a si mismo, tome su cruz y sígame'¹⁵.

Aunque del global de la lectura de este capítulo podría deducirse una intención alegórica, no todas sus interpretaciones siguieron este camino, apoyándose en sentencias como "*porque tú también la lleves y desees morir en ella*" o "*Y no hay otra vía para la vida, y para la verdadera entrañable paz, sino la de la vía de la santa cruz y constante mortificación*", que inducen al padecimiento del dolor real e incluso del deseo de la propia muerte en la cruz.

Avanzado el siglo xv tenemos una xilografía alemana denominada *Cristo cortejado por el alma cristiana* datada entre 1460-80 en Schwabia, hoy conservada en la Staatbibliothek Einblattdrucke de Múnich, que se compone de 20 viñetas, cada una con una sentencia de Jesús y su correspondiente respuesta del alma cristiana. En este caso concreto el alma cristiana está personificada en una mujer. Viene a colación, pues de alguna manera el conjunto de esta xilografía hace referencia a *De imitatione Christi* y, en concreto, en la viñeta 19 Cristo coloca al alma cristiana en la cruz durante la vida mortal:

Jesús: yo ahora te colgaré sobre todas las cosas terrenales durante tu existencia temporal.

Alma: Lo que llegará a ser de mí, yo no toco ni el Cielo ni la Tierra.

Durante el siglo xvi no encontramos nuevos textos relativos a la cruz, no obstante, será el siglo de la expansión del *De imitatione Christi*, que será traducido a diversas lenguas incluido el Castellano. Será en el siglo xvii cuando se desarrolle el citado

¹⁵ *Imitación de Cristo*. Edición de Pedro de Beaume, Burdeos, 1827, pp. 103-111.

capítulo de su segundo libro: “El Camino Real de la Cruz”. Tenemos un texto elaborado por Benedictus van Haeften (1588-1648) denominado *Regia via sanctae crucis* con primera edición latina de 1635, en la que va a interpretar el citado capítulo del *De imitatione Christi*. El argumento de este texto se basa en que los hombres, hijos de Adán, tras la caída edificaron la ciudad de Tarsis, donde vivió el noble Phileto, padre de tres hijas: Staurófila, Honoria e Hilaria. La mayor y de mayor belleza era Staurophila o amante de la cruz, llamada así porque nació el día en que la iglesia celebra el misterio inefable de la cruz. La muchacha, perdida en el bosque, rogó a Dios que le indicase el camino hasta Él. Entonces se le apareció Cristo como un joven hermoso que le indicó que el camino hacia la cruz era áspero y doloroso pero que ella no debía temer nada, pues era la amante de la cruz. En el transcurso del texto, Jesús va a ir indicándole el significado de la cruz como vía purgativa, sus tipos, como ha de llevarse, las tribulaciones que ello conlleva, etc. Así, aparecerán diversos grabados en los que Staurófila está siendo clavada a la cruz, en la que sufre crucificada al lado de Cristo y, por último, como ella y Cristo niño están clavados en la misma cruz¹⁶.



Cristo cortejado por el alma cristiana

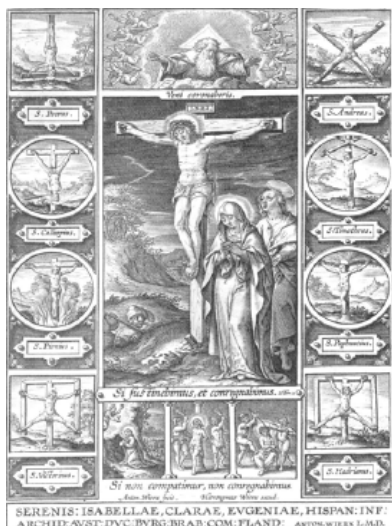
La interpretación de Van Haeften de la crucifixión va a abrir la puerta a casos llevados al extremo: la mortificación y la flagelación como vías para alcanzar el Cielo, como vía del sufrimiento imitando a Cristo, la recepción de los estigmas sagrados o la literal crucifixión de la carne, como veremos más adelante.

3.6. Espejo de Príncipes

Será ya a finales del siglo xvi y en el siglo xvii donde nos encontremos las nóminas de santos y santas crucificadas, primero en los grabados de Anton y Hieronimus Wierix (anteriores a 1609, puede que fueran realizadas a finales del xvi) y después en el *Triumphus Iesu Christi crucifixi* de Bartolomè Ricci (1608) y en el *Sacrum sanctuarium crucis et patientiae* (1634) de Pedro Bivero. Estas nóminas recogen santos, santas y santos niños crucificados.

Nos ocupamos en primer lugar de los Wierix. Vamos a ver tres grabados, todos con la misma composición: un tema cristológico central que está rodeado de escenas de crucifixión, de santos, de santas y de santos niños, a veces complementados con uno o varios temas secundarios. Pues bien, las pistas que tenemos sobre la finalidad de estos grabados nos indican que podrían estar vinculados directamente con la educación Real. Sí tenemos certeza de que el primero de ellos, trabajo de Anton Wierix, está

¹⁶ Sebastián, Santiago. “Los emblemas del Camino Real de la Cruz”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, N° 44, 1991, p. 19.



Antón Wierix. Grabado con los santos crucificados (finales del siglo XVI)

dedicado a la Infanta Isabel Clara Eugenia de Austria, encargado muy probablemente para su educación religiosa. Teniendo en cuenta que nace en 1566, parece pertinente datar el grabado en el último cuarto del siglo XVI. Titulado *Veni coronaberis*, tiene una calle central y dos laterales. En la central tenemos en la parte superior a Dios Padre con la corona trinitaria y angelotes a los lados. Debajo, ocupando el lugar más importante, la crucifixión de Cristo y a su lado la Virgen María y san Juan, dispuestos ambos al lado derecho y no como en las *deesis* tradicionales. Debajo tres escenas de la Pasión de Cristo: la oración en el huerto, la fustigación y la colocación de la corona de espinas. En los dos calles laterales la nómina de santos crucificados: san Pedro, san Calixto, san Pionio, san Victorino, san Andrés, san Timoteo, san Pafnutio y san Adriano.

Cabe notar la extravagancia de la representación de algunas cruces, que llegan a extremos como las de san Victorino y san Adriano, compuestas de tres travesaños verticales y uno horizontal que los une. Da la sensación de que el artífice quiere presentar a los crucificados en una suerte de cruces diversas a la de Cristo.

Respecto a los dos grabados complementarios dedicados a santas y santos niños sabemos que son obra de su hermano Hieronimus Wierix pero no tenemos ningún dato que nos dé una pista de su objetivo final ni tampoco de su datación, solamente la comparación con el grabado de su hermano, con lo cual debemos sustentar la hipótesis de que también se trata de grabados con fin educativo.

El grabado de los santos niños muestra como imagen superior a una cohorte de niños que caminan hacia Cristo, cada uno de ellos portando una cruz. Este elemento es importante: está conectando el grabado con el ciclo del "Camino Real de la Cruz", lo que nos permite imbricar esta imagen con esta corriente de pensamiento que anuncia a cada cristiano que los padeceres y sufrimientos de la vida terrenal se simbolizan a través de una cruz; todos los buenos cristianos llevamos nuestra cruz al igual que Cristo. En las calles laterales la nómina de santos niños crucificados: san Guillermo, san Hugo, san Claudio, san Máximo, san Cristóforo, san Simón, san Asterio y san Ludovico.

A diferencia del anterior grabado, las tipologías de crucifixión esta vez son muy similares a la de Cristo, todos en cruces latinas a excepción de san Máximo que aparece crucificado del mástil de un barco. A Hieronimus Wierix no parece importarle que estas cruces sean similares a las de Cristo.

Hieronimus Wierix. Grabado de las santas crucificadas (finales s. XVI)



SS. MARTHA ET MARIA
VIRGINES. In Februario.



S. EVLALIA VIRGO.
12. Febru.



S. TARBULA VIRGO.
22. Apr.



Vulneratus est propter iniquitates nostras,
attritus est propter scelera nostra. Isa. 53. 5.



S. IULIA VIRGO.
22. Maij.



S. BLANDINA VIRGO.
2. Iunij.



S. FEBROMA VIRGO.
25. Iunij.



S. VILGEFORTIS VIRGO.
20. Iulij.



Hieronymus viam fecit et excudit.
Cum Gratia et Privilegio. Buschere.



S. FIRMINA VIRGO.
24. Nouemb.

Por último tenemos el grabado de Hieronimus Wierix dedicado a las santas crucificadas: La estructura del grabado es muy similar al anterior, lo cual puede indicar que fueron compuestas ambas estampas en una misma fecha y con un mismo destino, posiblemente también una finalidad educativa, aunque de nuevo no tenemos información clara al respecto. Así observamos en la calle central, de nuevo en la parte superior, a Dios Padre rodeado de angelotes. En el centro una Piedad, quizá para colocar de protagonista a la Virgen sufriente, dando así al grabado un peso específico mayor al elemento femenino. De nuevo en la parte inferior una procesión de mujeres portando su cruz siguiendo a Cristo. Otra idea que se relaciona con el “Camino Real de la Cruz”.

Entre las santas de la nómina están las ya conocidas Julia, Eulalia y Wilgefortis además de Blandina, la cual aparece por primera vez representada en una cruz. Otras santas de la nómina serían las Marta y María bíblicas —en ningún texto del *Nuevo Testamento* se hace referencia a su crucifixión— y también Firmina, Fibroma y Tarbula, de las que sabemos de su posible crucifixión por fuentes más tardías.

3.7. Edificación para los enfermos

Las siguientes nóminas que vamos a analizar son el *Triumphus Iesu Christi crucifixi* de Bartolomeo Ricci de 1608 y el libro del jesuita madrileño Pedro Bivero titulado *Sacrum Sanctuarium Crucis Et Patientiae: Crucifixorum Et Cruciferorum* datado en 1634, ambos publicados en Amberes. Del primero conocemos al grabador: Adrian Collaert, pero no del segundo. Por la similitud de algunos grabados, o bien el propio Collaert ilustró el segundo libro o bien el grabador se inspiró directamente en la obra de Ricci.

En ambos se recogen colecciones de santos, santos niños y santas crucificados. El primero es una suerte de martirologio, como el de Callot, que va avanzando en el calendario pero recogiendo únicamente aquellos mártires que fueron crucificados, con un texto que recoge la cifra de ciento treinta y siete crucificados. El segundo, sin embargo, omite la cuestión del calendario y recoge por separado a santos, santas y santos niños, y no es tan exhaustivo como el de Ricci. Existe un claro paralelismo con los tres grabados de los Wierix que acabamos de ver. Es muy posible que los autores de estos libros tomen inspiración en ellos para confeccionar estas nóminas. Según comenta Émile Mâle, en el siglo XVII hay una especie de fervor por la representación de las escenas más violentas tanto en las imágenes paganas como Lucrecia apuñalándose, Didón y Cleopatra matándose, Sofonisba bebiendo veneno o Séneca cortándose las venas, como

en las imágenes cristianas en las que la muerte violenta va a estar también muy presente, como es el caso de los libros que nos competen.

Nos detenemos por un momento en la relación de santas crucificadas que aparecen en ambos libros. Hay que notar que la relación de crucificadas es algo diferente. Se mantienen las clásicas Eulalia, Wilgefortis y Julia. Se mantienen Fibroma (ahora Febronia), Tarbula y las santas Marta y María. Novedosas son Gudilia, la Viuda Magdalena, Benedicto y el matrimonio de Timoteo y Maura. Algunas de ellas aparecen en el martirologio de Callot pero siempre atadas a un poste pero no en una cruz literal.

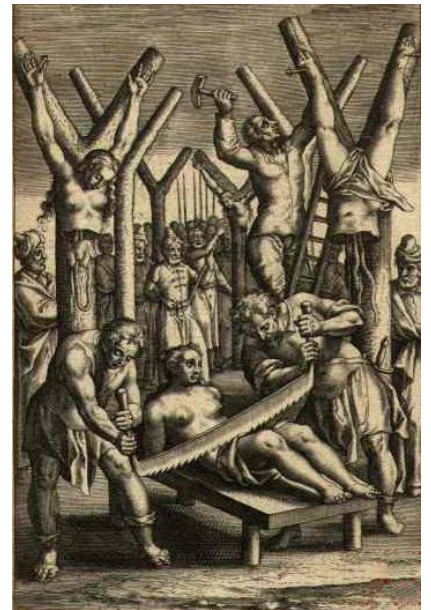
Queremos reseñar el aspecto de la barbarie en la representación de Tarbula en ambos libros, además parecen hechos por la misma mano o probablemente sea uno copia literal del otro. En los grabados se muestra como la mártir va a ser aserrada por la mitad, tras ellas numerosas víctimas penden de cruces en "Y" de las que aparece sólo medio cuerpo. Se trata de unas imágenes totalmente brutales que reflejan los métodos de tortura practicados en la época, al igual que acontecía con el ecúleo que hemos señalado. Este tipo de imágenes tomarán fuerza de nuevo a partir de finales del XVIII con las ilustraciones a las obras del Marqués de Sade. Es muy posible que el Marqués conociera algunas imágenes de este tipo y le sirvieran de inspiración para sus escritos donde el sadismo adquiere su máxima expresión, como es el caso de *Las 120 jornadas de Sodoma*, donde el aserramiento de las víctimas va unido al placer sexual de los libertinos.

Respecto a ambos libros, Mâle dice que se tratan de obras destinadas a ser mostradas a los enfermos y a todos los que sufren para enseñarles el bien vivir y el bien morir, tienen por tanto una finalidad educativa y edificante: establecer un paralelismo entre la propia vida y la de Jesucristo a través de los hombres, mujeres y niños que padecieron en la cruz como él.

4. Religiosas penitentes

Otro fenómeno relacionado con nuestro tema es aquel que nos remite a la propia crucifixión del cristiano desde el punto de vista penitencial, en principio de una manera alegórica pero que también se va a experimentar de forma física mediante la colocación literal del penitente en una cruz.

Los orígenes de esta forma de entender la crucifixión se hallan en un texto de la Baja Edad Media que refleja esta nueva concepción



Adrian Collaert, *Martirio de santa Tarbula* (1608). *Triumphus Iesu Christi crucifixi*

de la crucifixión, el *Dialogus miraculorum* (1219-1223) del monje cisterciense Caesarius de Heisterbach que va a proponer esta idea que se extenderá notablemente en la Edad Moderna, sobre todo en el Barroco: la propia crucifixión para alcanzar el Cielo y la gloria espiritual. Caesarius de Heisterbach dirige un capítulo, *De crucifixione religiosorum*, a los monjes, y se va a inspirar en las palabras de san Pablo a los Gálatas (2,20): “Con Cristo estoy clavado a la cruz, y ya no vivo yo, más vive Cristo en mí; y lo que ahora vivo en la carne, lo vivo en la fe del Hijo de Dios, el cual me amó y se entregó a sí mismo por mí”.

En el texto un monje explica a un novicio las palabras del apóstol, abundando en la crucifixión tanto espiritual como física: “La crucifixión de los monjes tiene dos sentidos: el del hombre interior a través de la compasión por los demás y el del hombre exterior a través de la crucifixión de la propia carne”¹⁷.

Estas interpretaciones de la crucifixión, se cree que venían acompañadas de un dibujo en el cual se representaría a un monje literalmente crucificado y clavado con tres clavos a la cruz, con una serie de filacterias que harían referencia a las diferentes citas bíblicas y a los significados de las distintas partes del cuerpo crucificado. No obstante, este presunto dibujo está hoy perdido. Sabemos de su existencia pues fue fuente para diversos grabados posteriores como los son dos datados en el primer tercio del siglo xv, uno denominado MS 49 procedente del Wellcome Institute for the History of Medicine en Londres y otro llamado MS 1404 de la Biblioteca Casanatense de Roma.

Estos dos grabados van a dar lugar a una tradición de representaciones parecidas de monjes clavados a la cruz, y no será hasta el siglo xviii cuando aparezca toda una serie de imágenes de monjas mortificadas en la cruz. Esta vía explica el anhelo de la propia crucifixión que vamos a encontrar en algunas religiosas.

Mencionaremos en primer lugar a una mística del siglo xvii, Doña Luisa de Carvajal y Mendoza (1566-1614), natural de Jarai- cejo (Cáceres), poetisa, cuya función principal fue la de ser misio- nera en Gran Bretaña donde fundará un noviciado. Ella misma afirma que acude allí a predicar en busca del martirio. Desde muy joven, esta mujer sintió deseos de padecer por Cristo e incluso de ser crucificada. En su poema “Romance de Silva” encontraremos este sentimiento: “Y con esto, mi Dicha, / Llegara a verme enclavada / En una cruz cual la vuestra / Y en vuestro amor abrasada”¹⁸.

17 Seebohm, Almuth. “The Crucified Monk”. *Journal of the Warburg and Cour- tauld Institutes*, Vol. 59 (1996), pp. 69 y 70.

18 Carvajal y Mendoza; Luisa De. *Poesías completas*. Clásicos extremeños, Badajoz, 1990, pp. 86-88.

El siguiente paso en la vía del fervor por la mortificación y la propia crucifixión nos lleva a la patrona de América, santa Rosa de Lima, quien es quizá uno de los casos más extremos en llevar al límite los sufrimientos del cuerpo. Rosa de Santa María rehusó dejar ningún texto escrito acerca de sus experiencias espirituales. Tenía experiencias ascéticas. Disciplinaba su cuerpo flagelándose continuamente, usaba corona de clavos metálicos, cadenas de hierro al cinto, ciliciaba sus miembros, se sometía a ayunos severos y para no dormirse ataba sus cabellos a un clavo en la pared. Seguía las palabras de San Pablo “*Mortificad vuestros miembros terrenos*” (Col 3, 5). Santa Rosa empezó su sendero espiritual leyendo a santa Catalina de Siena, las dos eran terciarias dominicas. Al igual que ella centró su espíritu contemplativo en el sufrimiento de Cristo en su Pasión, imitando a su salvador a través de sus mortificaciones físicas. Con esta medida estaba adelantando sus sufrimientos en el Purgatorio en la vida terrena quemando sus pecados antes de que la muerte la recogiese.

Antes de que en 1606 se le impusiera el hábito de terciaria dominica había usado varios años el hábito franciscano, lo que implica una influencia innegable de la piedad franciscana en santa Rosa. Rosa siguió a santa Catalina de Siena en su doctrina sobre la “alimentación espiritual” desarrollada en base a una interpretación alegórica, eucarística, del *Cantar de los Cantares*. Ambas santas serán extremadamente rigurosas con el ayuno y lo poco que comen lo agrian con cenizas o malas hierbas. Rosa se propone vivir solo de la Hostia consagrada. Pero sus sacrificios van todavía más allá, en el clímax de sus mortificaciones, santa Rosa se va a colgar de una cruz todas las noches en su celda:

Rosa también tenía varias cruces de penitencia para sus vías sacras nocturnas, y una en especial, con escarpas para sus brazos y cabeza, donde se colgaba. El objetivo de esta penitencia (...) era lograr que cada miembro del cuerpo exterior participase y fuese transformado en la muerte del Redentor al decir con San Pablo: ‘Estoy crucificado con Cristo’¹⁹.

Es significativo que los pintores recojan este singular pasaje de la vida de la santa. Ya en 1671, el mismo año de su canonización Juan de Correa pinta un lienzo con los episodios de la vida de la santa y figura esta disposición en la cruz. También aparece la misma escena en dos retablos mexicanos de la mano de Cristóbal de Villalpando, la primera en el altar de la capilla de san Felipe de Jesús de la Catedral de México, datada entre 1695 y 1697 y la segunda en el retablo de la parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago en Azcapotzalco en Ciudad de México

19 Mújica Pinilla, Ramón. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pp. 124 y 126.



Cristóbal de Villalpando. Santa Rosa de Lima. Altar de la Capilla de san Felipe de Jesús de la Catedral de México (1695-1697)

datada en 1702. Un pintor anónimo va a representar también esta singular forma de padecer de santa Rosa de Lima, en una obra fechada a mediados del siglo XVIII. En ella se aprecia como la santa se cuelga de manos y pies de la cruz adosada a la pared y se observan fielmente la suerte de cilicios que lleva ceñidos al pecho y a los brazos, así como la corona de espinas metálica en la cabeza. Apiadándose de ella el Señor la envía un ángel que la ilumina en su senda de dolor.

En España también contamos con una religiosa que ejercía similar penitencia: Sor María de Jesús de Ágreda (1602-1665), algo posterior en el tiempo a santa Rosa de Lima. Dormía dos horas, no probaba la carne ni el pescado, tampoco la leche y se sometía a la penitencia de colocarse por la noche sobre una cruz. La monja sufría arrobos, accesos extáticos y revelaciones sobrenaturales.

4.1. La monja mortificada

Como mencionábamos, en el siglo XVIII aparecen las representaciones de monjas crucificadas y que nos llevan al primer antecedente, el grabado alemán de la monja crucificada. Se trata de un grabado procedente del sur de Alemania o de Austria y refleja la idea del “espejo de virtud” enfocado a las comunidades religiosas femeninas. Su título reza: “Imagen de una perfecta discípula”. La monja tiene los ojos tapados, su boca está cerrada con candado y en la cabeza porta una corona de espinas. En una mano lleva un látigo para fustigarse y en la otra una vela. Su corazón se muestra en el centro de su pecho. Sobre ella aparece la imagen de Cristo portando una corona en una mano, destinada a la religiosa. A sus lados hay tres angelotes, representados como cabezas con alas. Debajo de la monja hay tres personajes dispuestos a lanzarle cada uno una flecha, se trata de un hombre con turbante, un amorcillo y un diablo. En la base de la cruz encontramos unos textos en alemán donde sus enemigos dicen: “¡Baja de la cruz!”. Sobre la cabeza de la monja, la consabida cita de san Pablo: “Con Cristo estamos clavados a la cruz” (Gal, 2,19). Además otra cita del Apocalipsis 2:10: “Sé fiel hasta la muerte, y yo te daré la corona de la vida”. Junto a las distintas partes del cuerpo de la monja diversas cartelas aluden a cada una de ellas. En su boca con candado dice: “Devota oradora, silencio”; en los oídos: “Desatiende los oídos”; en los ojos: “Tapate los ojos”; en el corazón: “Sagrada contemplación”; otras cartelas señalan las prácticas que debe llevar a cabo una buena monja: vigiliias, ayunos, buenos trabajos, pobreza voluntaria, obediencia, castidad y mortificación. Sobre la cruz están inscritas las tres virtudes teologales: Fe, Esperanza y Caridad. Por último, cerrando la escena en la parte inferior otra cita de san Pablo: “Porque los que son de Cristo,

han crucificado la carne con los afectos y concupiscencias" (Gal, 5:24)²⁰. La imagen es, por tanto, un compendio de lo que la vida de una buena monja debe ser, y toda ella debe girar en torno a la cruz.

Acudimos a continuación a dos frescos localizados en España, uno en la sala capitular del Monasterio de las Descalzas Reales en Madrid y otro, precedente, del que es copia, en el convento de Jesús María de la madres capuchinas de Granada, datados ambos del siglo XVII. Parece ser que existe un antecedente español para estas dos imágenes, según refiere Gabriel Llompart, el denominado *Verdadero retrato de la esposa de la cruz* procedente de la imprenta de Juan Iolis y datado en 1682²¹. No obstante podemos colegir que el surgimiento de representaciones de monjas crucificadas debe insertarse dentro del desarrollo de la iconografía de monjes crucificados proveniente de la Baja Edad Media, como hemos visto. La fuente para el fresco del Monasterio de las Descalzas Reales es posiblemente la obra *La religiosa mortificada*, escrita por el P. Manuel Espinosa, franciscano, con el fin de explicar a las religiosas el sentido de esta imagen. Existen dos ediciones en Madrid, de 1799 y 1804. El texto de Espinosa pretende ser una guía espiritual para las religiosas que contemplen los frescos, así irá, una por una, comentando todas las frases que allí aparecen. El texto se completa con el *Manual del Alma Religiosa*, complementario a la explicación y con el fin de adoc-trinar a las monjas. Es de nuevo el mismo mensaje que venimos observando: la vía del dolor y de la figurada crucifixión para agradar a Jesucristo y alcanzar el cielo. Además la privación de los sentidos, que implica un alejamiento de la sociedad y con él la búsqueda de la soledad. No mirar, no escuchar, no hablar, pues son vías para el pecado. Esto es quizá contradictorio con respecto a la mano que lleva la luz, que debería servir para iluminar a los demás, pero no, es la luz que guía a la religiosa en su camino de renuncia. También hay que rechazar las pasiones, aquí entra de nuevo el capítulo de la mortificación, sustitución del placer por el dolor. Se expresa también en algunas de estas frases la cuestión del temor a Dios, las religiosas deben temer siempre a Dios, tanto en sus acciones como en sus pensamientos, ahí tenemos el gusano de la conciencia que corroe a la religiosa para, a través del temor, impedir las malas acciones.

Por último, volvemos de nuevo a Iberoamérica, en concreto a un convento de Salvador de Bahía, Brasil, donde encontramos un eco de nuestra religiosa mortificada: allí se conservan dos tallas de religiosas crucificadas, ya tardías, de fines del siglo XIX o



Imagen de la religiosa mortificada.
Alemania o Austria (s. XVIII)

20 Seebohm, Almuth. "The Crucified Monk". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 59 (1996), p.100.

21 Llompart, Gabriel. "El fresco de la religiosa crucificada de las Descalzas Reales de Madrid". *Traza y Baza* N°3. 1974, p. 56.

principios del xx. Estas dos representaciones son una incógnita, pues representan a dos supuestas santas dominicas que no se hallan en la nómina de santos y beatos de la orden. Se trata de santa Paula y santa Cecilia dominicas. Ambas imágenes señalan en sus cartelas que se trata de dos santas, vírgenes y mártires, de la orden dominica. Podría pensarse que ambas religiosas fueron martirizadas y muertas en la cruz, cosa harto improbable, como estamos viendo a lo largo del trabajo, o bien que su representación sea alegórica, siguiendo el “Camino Real de la Cruz” o a los frescos antes estudiados de la religiosa mortificada. Aún cabe otra posibilidad, que dichas monjas sufrieran éxtasis y recibieran los estigmas, otra manera de entender su posible crucifixión.

De las dos religiosas, de la que tenemos una posible identificación es de Cecilia, que podría ser la Beata Cecilia Cesarini del siglo xiii, que ni es santa ni mártir, pero sí tiene una relación directa con los dominicos. La segunda, santa Paula, tiene una más difícil adscripción. Podría tratarse de santa Paola Frassinetti, del siglo xix, genovesa, fundadora de las Hermanas de santa Dorotea, y que fue beatificada en 1930 y posteriormente canonizada por Juan Pablo II en 1984. Se dedicó a la enseñanza de niñas pobres y a la atención a los enfermos. Estuvo en Portugal y Brasil, lo que nos lleva a que pudiese ser conocida en Salvador de Bahía. Los hábitos de su orden son negros, pero en alguna estampa lleva ropas parecidas a las dominicas, lo que podría haber inducido el error. En cualquier caso no se trata de ninguna mártir, como reza la cartela de su imagen.

Vistas estas identificaciones, podemos afirmar que en ambas imágenes hay contaminación y licencia, pero sus posibles orígenes pueden ser los aquí argumentados. En lo que se refiere a su representación crucificada, pensamos que la tesis más plausible es que hayan seguido la estela de la reivindicación de la vida cristiana orientada hacia la cruz, tal y como se representa en las imágenes de religiosas mortificadas que hemos visto en este apartado.

5. Estigmatizadas

La estigmatización es un proceso físico cuyas causas naturales se desconocen. Está ligado directamente con la fe cristiana y siempre se da en personas de fe, ya sean religiosas o laicas. Los estigmas son la aparición de heridas de forma espontánea en la persona, de modo que reproducen las llagas de Cristo en la Pasión. Principalmente son las cinco llagas: dos en las manos, dos en los pies y la lanzada de Longinos en el costado. No obstante pueden aparecer heridas complementarias como las provocadas por la corona de espinas en la cabeza, los latigazos en la espalda,



las magulladuras en el hombro al soportar el peso de la cruz y los rasguños en las rodillas por las caídas.

Anónimo cuzqueño. Estigmatización de Santa Catalina (s. XVIII)

A efectos de esta tesis consideramos que la estigmatización es una crucifixión indirecta, por tratarse de un fenómeno que reproduce las heridas de la crucifixión de Cristo. Y tenemos de nuevo el fenómeno de la sustitución: el estigmatizado padece los dolores de Cristo en la cruz con heridas reales, aunque no medie el elemento físico de la cruz.

Existe una nómina bastante numerosa de personas que han sufrido la estigmatización, la mayoría mujeres, desde san Francisco de Asís en el siglo XIII hasta nuestros días. Uno de los estudiosos más rigurosos sobre tema fue Antoine Imbert-Gourbeyre quien, a finales del siglo XIX, elaboraría el listado de estigmatizados más completo, con un total de trescientas veintiuna personas.

La aparición de los estigmas es precedida de experiencias de éxtasis y suele venir aparejada a otros fenómenos sobrenaturales como la levitación o la bilocación. Concorre la circunstancia de que la mayoría de los que sufren los estigmas son santos o beatos

pero sin embargo la Iglesia Católica nunca ha querido reconocer la estigmatización como hecho milagroso y adopta una postura diplomática ante el fenómeno.

Algunos de los santos que padecieron los estigmas gozaron de gran popularidad y el episodio de su estigmatización fue recogido en numerosos textos. La estigmatización de san Francisco de Asís es la primera enunciada oficialmente y entre las mujeres que reciben estos signos cabe destacar a la ya citada santa Catalina de Siena. Mencionaremos brevemente como narra la santa el episodio de su estigmatización el 1 de abril de 1375:

Cinco rayos sangrientos, procedentes de sus sagradas llagas, se dirigieron hacia mis manos, mis pies y mi corazón, y comprendiendo este misterio, exclamé: “¡Oh, Señor y Dios mio! Te suplico que estas llagas no aparezcan en mi cuerpo; basta con que las lleve invisiblemente impresas en mi carne”²².

Las estigmatizaciones de san Francisco de Asís y de santa Catalina de Siena son las más representadas. Respecto a san Francisco hay ejemplos tempranos ya en el siglo XIII, pero bien es cierto que la popularidad de estas imágenes aparece a partir del Renacimiento con artistas como Giotto, Domenico Beccafumi, Pompeo Batoni, El Greco, Rubens y Caravaggio. En lo concerniente a santa Catalina de Siena también hay ejemplos notorios como es el caso de la imagen dieciochesca de Tiépolo. Otra representación principal es la santa Lutgarda de la mano de Goya. Ambos son ejemplos que se anticipan a la Modernidad en la representación de estigmatizadas y que pondremos en relación con ejemplos finiseculares.

Respecto a la materia que nos compete, el siglo XIX será muy prolífico en estigmatizadas, y tendremos algunos ejemplos de sus representaciones, la más importante de las cuales para este trabajo será la obra de Gabriel von Max en la que retrata a la beata Catherina Emmerich en una obra de 1885. En referencia al padecimiento con la corona de espinas, objeto representado en ocasiones como alegoría de la estigmatización, tenemos las denominadas “Cristas” finiseculares, mujeres, en ocasiones autorretratadas, con la corona de espinas. Encontraremos también algunas obras con elementos singulares como la representación femenina en pose crucificada donde se intuyen algunas de las llagas de la Pasión.

²² Jørgensen, Johannes. *Santa Catalina de Siena*. Ed. Voluntad, Madrid, 1924, p. 303.



Leopold Puellacher. Santa Kimmernis es clavada a la cruz (1820-30)

6. El siglo XIX. La crucificada en el camino hacia la Modernidad

Con la llegada de la Ilustración comienza un fenómeno de progresiva decadencia del arte religioso. La Razón pasa a ocupar el lugar de Dios y esto va a ir calando lenta pero imparablemente en las representaciones artísticas. Así, el siglo XIX amanecerá con Jacques Louis David en Francia y Goya en España, predecesores de un Romanticismo que pronto inundará el continente europeo en la primera mitad del siglo. La pintura de temática religiosa va a salir de los espacios sagrados y va a empezar a formar parte de la producción autónoma. Si miramos al Romanticismo, Caspar David Friedrich llevará al crucificado a presidir la inmensidad del bosque y de la montaña. Los Nazarenos también transmitirán su devoción cristiana en lienzos que no se alojan en iglesias ni refectorios, y los Prerrafaelitas viajarán a Tierra Santa para saber cómo son en verdad los colores rojizos de los paisajes en los que vivió y murió Jesucristo.

En lo que respecta a la representación de crucificadas van a ir aconteciendo algunos sucesos que anticipan el viraje temático de

esta iconografía, estableciendo el marco en donde se dará la eclosión de la representación de crucificadas: la Modernidad.

En lo referente a la representación de las santas crucificadas que hemos visto, tenemos que remitirnos a su carácter netamente local. En primer lugar, el caso de Wilgefortis, la más popular y más expandida en la Edad Moderna, se va a quedar focalizada en distintas zonas de Austria como Naufharn o Telfs —en su advocación como Kümmeris—, donde su culto milagroso había arraigado profundamente. Vamos a encontrar una tipología de cuadros que responde a una característica principal: la ofrenda por los milagros o sanaciones recibidos. Son los exvotos. Como tales, los exvotos son cuadros realizados fundamentalmente por artistas de baja categoría pero a través de ellos van a permear los estilos predominantes en el Arte de la época. Concretamente uno de los exvotos de Telf es especialmente significativo pues va a dejar entrever el Historicismo coetáneo. Es obra de Leopold Puellacher y está datado entre 1820 y 1830. Es una escena novedosa que representa el momento en que Wilgefortis —en esta ocasión bajo el nombre de Kümmeris— va a ser clavada a la cruz. Está postrada sobre los maderos, viste *alla antica*, mientras soldados romanos van a proceder al martirio. Además, Kümmeris aparece con cabellera y barba rubias, elemento totalmente novedoso en su iconografía y que puede ser una vindicación el carácter centroeuropeo de la santa. El culto a Kümmeris, principalmente, como hemos señalado, en Naufharn, se va a prolongar durante todo el xix. Pero la exégesis, que provoca la paulatina decadencia del culto hacia la santa, va a conducir a una tardía descanonización en 1969 en la que la iglesia admite la inexistencia de la santa, cuya leyenda era una invención²³.

En lo referente a santa Eulalia de Barcelona no vamos a tener ninguna imagen relevante de la santa hasta finales de siglo, cuando Gabriel Palencia realice una conmovedora crucificada. No obstante, la imagen de santa Eulalia va a aparecer en producciones secundarias como misales y estampas, frecuentemente representada sufriendo martirio en el ecúleo con forma de cruz en aspa y no colocada en la cruz.

Una santa que va a recibir un impulso en su veneración es Blandina en el entorno de Lyon y también como elemento de propaganda nacional francesa en la capilla del Eliseo. También aparece en numerosas estampas atada a un *stauros* o poste vertical y no a una cruz latina como sí habíamos visto en las nóminas de santas crucificadas del xvii. Blandina aparece con su signo parlante, los leones que, en el circo romano, fueron azuzados para que la

23 Fernandez-Armesto, Felipe y Wilson, Derek. *Reformation*. Bantam. Londres, 1996, p. 17.

devoraran pero sus plegarias a Cristo hicieron que se amansaran. La temática de los crucificados en el circo romano va a ser uno de los motivos tratados en esta tesis pues en el último cuarto del XIX pintores de la talla de Jean-Léon Gérôme abordarán este tipo de representaciones.

A comienzos del siglo comenzará un fenómeno curioso. Por primera vez va a aparecer una crucificada como alegoría de una nación. Un ejemplo es la viñeta del noticiero italiano *La Strega*, en el que aparece la escena del Gólgota con una mujer colocada en el lugar de Cristo, es la *Italia Crocifissa*. Nos ocuparemos de ella más en profundidad en el capítulo relativo a las crucificadas como alegorías.

Pero no será hasta el último cuarto del siglo cuando realmente empiecen a producirse los fenómenos realmente significativos en lo que a las representaciones de crucificadas respecta. Se trata de toda una polisemia alrededor de esta iconografía: alegóricas, paganas, sacrílegas, pornográficas...



2. LAS MÁRTIRES ROMANAS

En aquel terrible bosque de cruces, en aquella multitud de cuerpos crucificados, en aquel silencio fatídico de las víctimas había algo siniestro. El pueblo, que se había levantado ahíto y alegre del banquete, había entrado nuevamente en el circo entre gritos y exclamaciones gozosas, guardaba silencio ahora, no sabiendo en qué cuerpo detener la vista, ni qué pensar o decir de aquel espectáculo.

Henryk Sienkiewicz
Quo Vadis?

El final del siglo XIX es un período de crisis en lo que a la cuestión religiosa se refiere. Por una parte *El origen de las especies* de Darwin (1859) pone en entredicho el *Génesis* y, por otra, junto a los diversos avances científicos y técnicos, se comienza a pensar en el control total del hombre sobre la naturaleza. Por otra parte, como reacción al violento desarrollo de la Revolución Industrial, había surgido el Socialismo, quien a su vez había atacado la línea de flotación de la Iglesia: Dios es el opio del pueblo.

A partir de la mitad del XIX surge el ocultismo, nombre otorgado al esoterismo práctico inaugurado por Eliphas Levi. A su vez la masonería y la teosofía van a proclamarse como herederos de claves secretas, de conocimientos místicos, ocultos hasta la fecha. También el estudio de las mancias y las prácticas mágicas adquieren gran notoriedad.

Ligados a ellos, se despierta un creciente interés en los estados mentales alterados como la hipnosis o el Espiritismo. De Nueva York a París se van a producir numerosos encuentros para realizar sesiones mediúnicas —*séances*— debido a este auge de las ciencias ocultas.

Dentro de este contexto, se va a experimentar una nueva mirada a la Antigüedad pagana, una reivindicación de deidades primitivas de Mesopotamia, de Egipto y del mundo clásico, inspirados directamente por el Renacimiento, reinterpretado por autores como John Ruskin o Walter Pater. Estas culturas clásicas

Albert von Keller. Luz de luna (Mártir)
(1894) Óleo sobre lienzo, 150 x 100,5 cm,
Kunsthaus, Zurich

eran portadoras de secretos, los cuales van a ser pretendidamente revelados en todo un canon de libros de corte ocultista entre los que podemos citar uno de los más importantes, *Isis sin velo* de H.P. Blavatsky, que hacía referencia a los secretos revelados de las culturas de Oriente y Occidente.

El Cristianismo es también reinterpretado y absorbido por el ocultismo. Las órdenes rosacruces, por citar un ejemplo notorio, van a tener un declarado fundamento y principio cristiano, al que, eso sí, van a matizar con elementos heterodoxos. Van a proclamar su autenticidad frente a la doctrina tradicional de la Iglesia.

Todos estos aspectos van a tener su trasunto en las artes. Quizá el contingente de artistas vinculados con lo oculto más conocido sea el de los participantes en los salones de la Rose+Croix organizados por Joséphin Péladan en París entre los años 1892 y 1897. Pero quizá uno de los focos más importantes en los que se establece la relación entre Arte y Espiritismo es el Múnich moderno, en el que nos vamos a detener para arrancar nuestro análisis en este capítulo: Gabriel von Max y Albert von Keller son los artistas de lo paranormal y, a la vez, son los grandes pintores de crucificadas de nuestro período de estudio. Es significativo su interés por las mártires romanas, el cual hay que incardinar en un contexto de una nueva revisión historicista del Imperio Romano y de su conexión tanto con lo morboso como con lo erótico. Así lo demuestra *Luz de luna (mártir)*, de Albert von Keller, lienzo que abre este capítulo.

De este modo, nos detendremos en el tratamiento de la figura de la mártir romana, la gran encarnadora de lo sagrado femenino en lo que a la historia del Cristianismo se refiere. Veremos cómo esta encarnación de lo sagrado es representada en ocasiones fuera de la esfera religiosa, un arte cristiano lejos del recinto sagrado, como había sido habitual en el pasado.

1. La gestación de la nueva sacralidad en el fin de siglo

La cuestión de qué es considerado sagrado en el período de nuestro estudio es una pieza clave y tiene que ver con varias de las cuestiones que abordaremos en los capítulos sucesivos. Se trata de un fenómeno muy complejo pues aúna las distintas vertientes de la espiritualidad que se habían gestado a lo largo del XIX y que van a diferir, en su mayoría, de la univocidad del credo cristiano reinante hasta el siglo XVIII. Estas nuevas concepciones de lo sagrado se arraigan en la crisis religiosa que emerge con los cambios sociales y las nuevas formas de pensamiento del XIX.

1.1. Las respuestas espirituales heterodoxas: las corrientes esotéricas

En primer lugar tenemos que referirnos al surgimiento de toda una serie de credos religiosos o para-religiosos cuyo origen primero es el Romanticismo. Y es que en el Romanticismo se va a gestar una nueva forma de espiritualidad centrada en el individuo. Va a dar una respuesta nueva a la crisis de valores imperante que se va a traducir en una serie de nuevas concepciones del hecho espiritual. En este sentido, para la elaboración de este apartado, seguimos los trabajos de Antoine Faivre y Wouter J. Hanegraaff¹, dos de los máximos exponentes que, desde el ámbito académico, han elaborado un corpus acerca de la influencia del esoterismo en la cultura occidental, y que es sin duda la primera y más completa definición de una serie de aspectos hasta ahora minusvalorados desde el punto de vista académico pero que tienen a nuestro juicio una gran relevancia.

Estas concepciones tienen su germen en la denominada Filosofía Natural, gestada en el seno del Romanticismo. Podría decirse que esta Filosofía Natural es un intento de arrojar luz sobre todo el conocimiento que había sido reprimido por el Cristianismo. Los elementos constitutivos de esta corriente serían los siguientes: la persistencia de la magia tras algunos físicos-filósofos como Oetinger; la influencia del naturalismo francés de D'Alambert o Buffon con relación al *Anima Mundi*; el pensamiento de Kant del cual deducen un universo producido por la imaginación a través de actividad sintetizadora y espontánea de la mente; la popularidad del Espinocismo que relacionaba el Espíritu con la Naturaleza, como fuente de todo el universo finito; y por último, toda la relación con el magnetismo, galvanismo y la electricidad, que veían la luz con los experimentos de Volta y de Galvani.

¹ Hanegraaff, Wouter J. Ed. *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*. Brill, Leiden, 2006 y Faivre, Antoine. *Access to Western Esotericism*. State University of New York Press, 1994.

Esta Filosofía Natural va a permitir que emerja un interés por el esoterismo como vía alternativa a la ortodoxia cristiana y que devendrá en el surgimiento de toda una serie de creencias que alcanzarán su apogeo en el fin de siglo y que son cruciales para nuestro estudio: el ocultismo, la teosofía, el espiritismo, el movimiento rosacruz, etc. Analizaremos estas corrientes en relación con las producciones artísticas emergidas a su albor.

No se puede afirmar que todos los filósofos naturales sean esoteristas, pues en su mayoría eran químicos, físicos, geólogos, ingenieros, escépticos con estos argumentos, no obstante, sí que algunos de ellos se van a vincular directamente con el mundo esotérico. Citaremos a Schelling, interesado en la alquimia, y a Franz von Baader, quien tratará en su obra diversos temas esotéricos como la androginia, Sofía, el magnetismo y realizará un estudio profundo acerca de la relación entre esoterismo y Cristianismo.

Dentro de la literatura romántica, y vinculado con este movimiento, hemos de citar en el ámbito alemán a Novalis, en cuya obra encontramos la impronta esotérica. También Balzac va a beber de Swedenborg y de Saint-Martin en obras como *Louis Lambert* (1832) y *Serafita* (1835). Pero la obra esoterista de mayor influencia posterior va a ser *Zanoni* (1842) del británico Sir Edward Bulwer-Lytton. Dentro de la denominada literatura fantástica encontramos dos grandes nombres bajo sospecha de influencia esotérica: E.T.A. Hoffmann en *El magnetizador* (1817) y Edgar Allan Poe en *Revelación magnética* (1844).

Otro de los rasgos del Romanticismo que van a propiciar el nacimiento estas corrientes esotéricas es su fascinación por Oriente. Esta fascinación que fue exótica en primer término, se va a convertir con el devenir del siglo en un descubrimiento de su filosofía y su espiritualidad. Su estudio va a propiciar la puesta en relación de las tradiciones occidental y oriental, cuyo primer hito desde el punto de vista esotérico es la fundación de la Sociedad Teosófica en Nueva York en 1875. Es el fruto de la primera obra clave de H.P. Blavatsky, *Isis sin velo*, publicada dos años antes. Blavatsky es sin duda la pionera y la líder del movimiento que a partir de entonces sufrirá numerosos avatares como escisiones, refundaciones, subdivisiones, etc. Años más tarde, Blavatsky publicará su segunda obra fundamental para el movimiento teosófico: *La Doctrina Secreta* (1888).

Estados Unidos fue también la cuna del espiritismo. Su nacimiento fue fruto del desarrollo de las experiencias denominadas “magnetismo animal” y mesmerismo, consideradas como elementos sobrenaturales. Podemos establecer como obra fundacional del Espiritismo *The Principles of Revelation* (1848)

de Andrew Jackson Davies. A partir de este punto surgieron numerosos médiums que declaraban contactar con seres del más allá en una suerte de trance o estado alterado de conciencia. Este movimiento saltará rápidamente a Europa donde tendrá también gran predicamento. Será la influencia de Alan Kardec con *Le Monde des Esprits* (1857) la que convierta al espiritismo en un credo cuasi-religioso.

El ocultismo con el sentido que le otorgamos a día de hoy aparece a mediados del XIX. A Eliphas Levi se le puede atribuir la fundación del término en el sentido en que hoy lo conocemos. Deriva del término “filosofía oculta” promulgado por Cornelius Agrippa, esoterista renacentista quien escribió *De Occulta philosophia* en 1533. Levi lo utiliza para designar un grupo de prácticas e investigaciones relacionadas con la astrología, la magia, la alquimia y la Cábala. Levi hace suyo el término en su discurso preliminar a su obra *Dogme et rituel de la haute magie* (1856). La magia será también retomada y surgirá como corriente dentro de la vía ocultista. Podemos considerar pues como primer gran mago del siglo a Eliphas Levi, quien explica sus conocimientos mágicos en *Dogme et rituel de Haute magie* (1854-1856), *Historie de la magie* (1860) y *La Clef des Grands Mystres* (1861), obras fundacionales de esta corriente.

Por último, dentro de estas vías para-religiosas debemos mencionar el resurgimiento de las sociedades masónicas. Estas habían desaparecido prácticamente con la Revolución Francesa pero van a experimentar un nuevo auge con la aparición de las distintas sociedades rosacruces. La primera de ellas la hallamos en 1868 en Estados Unidos: la Fraternitas Rosae Crucis. Estos ritos saltan al viejo continente y en Gran Bretaña surge la Societas Rosacruciana, que asocia el credo cristiano con el rito masónico. Pero la vertiente que más influirá en el ámbito artístico será la que germina en Francia, primero como La Rosa-Cruz Cabalística (1888) creada por Stanislas de Guaita y Joséphin Péladan, seguida de la Orden Martinista de Papus en 1891. La vertiente alemana también tendrá repercusión en las artes, es la La Rosa-Cruz Esotérica de Franz Hartmann. Y por último citar una orden fundamental, la Golden Dawn británica, de inspiración cabalística y mágica, que contará entre sus devotos con William Butler Yeats, Bram Stoker y Aleister Crowley. Este último romperá con la sociedad para dar cabida a su magia sexual y anticristiana en la Ordo Templi Orientis. En ella se forma otra figura importante, Rudolf Steiner, quien tras pasar por la Sociedad Teosófica, fundará su propia corriente: la Antoposofía.

También tiene su origen en el Romanticismo un renacimiento del sentimiento pagano heredado del Renacimiento. Parte proviene de las corrientes ocultistas previamente mencionadas, pero bien

es verdad que otras ópticas más ortodoxas contribuyen al surgimiento de este fenómeno. La egiptología, las peregrinaciones a Grecia y a Roma, el redescubrimiento de las culturas germánicas y célticas, van a provocar el despertar de un interés por las religiones precristianas. Este aspecto de la recuperación del paganismo y su formulación sincrética con el Cristianismo lo trataremos con detenimiento en el siguiente capítulo.

1.2. Las nuevas propuestas de lo sagrado en el Arte del XIX

Desde la caída del Antiguo Régimen la pintura sacra pierde su prevalencia. La Iglesia ha perdido su liderazgo y dejará por tanto de ser la gran comitente del Arte. La sociedad burguesa pasa ahora a primer plano y va a demandar representaciones artísticas de otra índole, como puedan ser los temas historicistas tendentes a realzar el concepto de del egregio pasado y la preeminencia de la nación. El Neoclasicismo verá en el mundo clásico los modelos a los que debe mirar la nueva sociedad burguesa, con Jacques Louis David a la cabeza.

Esto va a implicar que el arte sagrado sufra una gran crisis y tenga que redefinirse. Como hemos visto, el Romanticismo y su centralización en el individuo, va a ser también el protagonista de la creación de un nuevo arte sagrado de muy diversa tipología. En su seno surgirán artistas que van a dar un nuevo enfoque al concepto de lo sagrado en el Arte.

El primer genio que da una vuelta de tuerca a la concepción del arte sagrado es William Blake. Blake es caracterizado con el apelativo de “visionario”, epíteto que encaja plenamente con su producción pues a base de visiones va a crear toda una cosmogonía que amalgama figuras bíblicas y hagiográficas con sus propios seres imaginarios tales como Albion o Urizen, de manera que Blake compone un nuevo universo sacro. Estas visiones se van a traducir tanto en su creación poética como visual. Blake inventa así una religión que lleva aparejada un nuevo concepto de lo sagrado, sincrético, tomando elementos de la tradición cristiana, reinterpretaciones de *La Divina Comedia* o de *El Paraíso perdido*, influencias esotéricas como las de Swedenborg, así como los propios de su fantasía individual. Podríamos decir de Blake que es un romántico hermético. Pero el legado de Blake va a permanecer oculto y no se puede establecer su influencia en los pintores románticos que le seguirían. Quedará pues anclado en su tiempo y su concepción de lo sagrado no se propagará de forma directa hasta casi medio siglo después.

Sin embargo la lucha por establecer una nueva concepción de lo sagrado en el Arte va a aparecer de nuevo en otro romántico, se

trata de Caspar David Friedrich. El sentimiento de lo sagrado en Friedrich hay que vincularlo con la experiencia de lo sublime. Friedrich, el gran pintor del paisaje arrebatador e inconmensurable, inaprensible por la pequeñez humana, va a vincular este sentimiento de impotencia con el sentimiento de la contemplación de Dios. El dios cristiano, para Friedrich, es tan inasible que sólo puede comparar la experiencia sagrada con lo inconmensurable de la naturaleza. Es por esto que en buena parte de su producción Friedrich representa a Cristo crucificado en medio del paisaje sublime. Esta concepción tiene por tanto rasgos panteístas: la asociación de Dios a la naturaleza.

Los herederos británicos del Romanticismo a mitad del siglo son los prerrafaelitas. El nombre de la hermandad es tomado de su credo artístico: la mirada a los artistas del *Quattrocento*, los antecesores de Rafael. Allí encuentran sus cánones estéticos y también su vinculación con lo sagrado medieval. Pero su visión de lo sacro hay que referirla a los postulados de John Ruskin, crítico artístico quien ocupará el rango de maestro “espiritual” de la hermandad. Si bien es verdad que están presentes los rasgos cristianos en el sustrato prerrafaelita —algunos de los miembros como William Holman Hunt son extremadamente creyentes y viajarán a Tierra Santa incluso para pintar los verdaderos paisajes donde vivió Cristo— no es menos cierto que encuentran como icono sagrado a la mujer vinculada con la naturaleza. La belleza femenina alcanza en ellos el estatus de religión, de manera que la mujer aparece como criatura semidivina: ángel, bruja, reina o diosa pagana. Este es sin duda el germen que dará lugar a muchos de los arquetipos de lo femenino sagrado que arraigarán en el fin de siglo. Obras seminales como *Ecce Ancilla Domini* (1850) de Dante Gabriel Rossetti o la mismísima *Ofelia* (1852) de Millais, constituyen una nueva y elevada visión del eterno femenino.

1.3. Los arquetipos de lo sagrado femenino en el fin de siglo

El peso de la tradición cristiana en Occidente pervive en el arte finisecular y, ya sea desde una perspectiva ortodoxa, o teñida de matices exóticos o místicos, va a estar presente en los arquetipos de lo sagrado femenino. Pero el cristianismo es esencialmente un sistema patriarcal y es curioso notar como en este momento lo femenino cristiano va a adquirir importancia. Hay que señalar un hecho de gran importancia: en 1854 el Papa Pío IX proclama el dogma de la Inmaculada Concepción. Este hecho hay que interpretarlo como una reacción desde las más altas instancias católicas al momento de crisis que vivía la Iglesia. De esta manera, la Virgen María adquiere un rango superior: al igual que su hijo, se la reconoce concebida sin pecado original. A partir de ahí, la figura de lo femenino dentro del Catolicismo adquiere una nueva

preeminencia. Lo sagrado femenino pasa a ostentar un rol más elevado en la Iglesia Católica, y esto tendrá su trasunto también en las artes. La Virgen María ocupará el arquetipo de Madre sagrada y será un icono inviolable, al contrario de lo que sucederá con otros elementos sagrados cristianos; incluso la figura de Cristo va a ser puesta en cuestión, como vamos a estudiar, asignándole una naturaleza andrógina.

Los demás arquetipos de lo sagrado femenino dentro del cristianismo los ocupan las santas, las mártires y las religiosas. Éstos son tres rangos dentro de la escala sagrada cristiana y también van a sufrir alteraciones. Un primer ejemplo sería la figura de María Magdalena que fue convertida en varias ocasiones en la amante de Cristo, enfatizando su naturaleza profana. También el implacable Félicien Rops comparará el éxtasis místico de santa Teresa de Jesús con el orgasmo.

Las mártires cristianas de época romana van a aparecer en el contexto de la pintura de historia. Se las representa en el circo acosadas por las fieras, tiradas en la arena o crucificadas. Esta iconografía que había sido eclipsada con la decadencia del arte cristiano en el XVIII cobra un nuevo protagonismo en el fin de siglo. Estas mártires van a representar arquetipos ambivalentes: positivos como el de la heroína o negativos como la mujer objetualizada y encadenada que parece sometida al hombre, que no es más que otro rostro de la mujer fatal. Se las representa siempre como bellas mujeres que ofrecen su vida en holocausto, ya sea para reclamarlas como valedoras de la fe o para banalizarlas como objeto erótico.

Las religiosas aparecen también en la iconografía finisecular. En países de gran raigambre católica como es el caso de España, se prodigarán la imagen de la mujer religiosa, ya sea monja o beata, como la depositaria de los más altos valores cristianos en una sociedad en la que el hombre los había perdido. En esta tesis sin embargo nos fijaremos en un caso muy concreto: la estigmatizada que sufre las llagas de Cristo. Aquí coexiste el arquetipo de la beatitud a la par que representa un icono de lo paranormal.

En capítulos posteriores entraremos en el entramado de creencias esotéricas que habían germinado desde la mitad del siglo y que va a implicar el surgimiento de un arquetipo de mujer que sufre como Cristo: nos toparemos con mujeres portadoras de la corona de espinas e inclusive con diosas paganas que son sacrificadas en la cruz al igual que lo hizo Cristo. Aquí afloran los resultados de los nacientes estudios de las religiones comparadas y de ese neo-paganismo: los dioses precursores de Cristo, nacidos de vírgenes, hacedores de milagros y muertos en sacrificio. Estos hechos llevarán a la fantasía finisecular a colocar en

la cruz a Istar, a Isis o a la mismísima Venus. Un paganismo que superpone lo sagrado femenino con el principal símbolo del monoteísmo cristiano.

2. Las mártires romanas

La representación de mártires romanas había estado relacionada directamente con el ámbito eclesiástico desde la Edad Media, como analizamos en el primer capítulo de esta tesis. Una vez que el arte religioso había pasado a un segundo término, ya en el siglo XVIII, observamos que el tema martirológico deja de ser abordado por los grandes artistas. Será a partir de mediados del siglo XIX cuando este tipo de representaciones vuelva a los lienzos.

En este punto nos vamos a encontrar con fenómenos muy diversos que acaecen cuando se representa al objeto de nuestro estudio. Las mártires romanas van a ser abordadas en su mayoría desde el ámbito profano y van a presentar características totalmente novedosas. La presencia del factor romántico va a estar presente en gran medida en estas obras, factor que se acentuará cuando los simbolistas traten el tema. Por otra parte, el tema va a ser pretexto para representar el desnudo vinculado a lo religioso, hecho que, sin ser novedoso, va a ser muy bien recibido por el mundo de la Academia, lo que nos habla de una relajación moral de la sociedad de la época. No está exento tampoco de carácter morboso, y, más allá, sadomasoquista, de deleite en la contemplación del cuerpo que sufre, además el de una mujer, lo que lo emparenta directamente con la representación de la *femme fatale*.

El fin de siglo verá además un resurgir del historicismo romano. Se tratarán temas nuevos de la Antigüedad, que lejos de exaltar los valores clásicos, van a poner de manifiesto tanto la vida común como los excesos de la vieja Roma. Los descubrimientos de Pompeya, que habían enseñado la cara erótica del Imperio, darán paso a todo tipo de representaciones cotidianas como las acuñadas por Sir Lawrence Alma-Tadema. Son escenas que muestran el aspecto decadente del Bajo Imperio con el que, de alguna manera y a nuestro juicio, se establece un paralelismo con la decadencia que vive la Europa finisecular. Así, las escenas del circo romano con los martirios en masa de cristianos van a ser reflejados por pinceles tan ilustres como el de Jean-Léon Gérôme.

Pero hay un aspecto totalmente singular y novedoso en nuestro período de estudio: la vinculación de la mártir romana con el ocultismo. Esta idea, constatada en la reiteración del tema por parte de autores ocultistas, sobre todo los del foco de Múnich, implica el agotamiento del Cristianismo dogmático en su capacidad para dar respuesta a las necesidades espirituales de sus fieles. Examinaremos esos casos para tratar de dar una respuesta a esta particular vinculación.

2.1. El Múnich moderno: santa Julia

En el año 1867 en el ámbito muniqués aparece la primera mártir literalmente crucificada de nuestro estudio: santa Julia. Viene de la mano del pintor Gabriel von Max.

Gabriel von Max, junto con el segundo protagonista de este apartado, Albert von Keller, serán miembros fundadores de la Psychologische Gesellschaft de Múnich en 1887, el primer y más importante círculo de Alemania en lo que a investigación psíquica se refiere. En su dimensión artística, Albert von Keller y Gabriel von Max se vinculan con el ocultismo y proclaman que las médiums serán quienes revolucionarán la práctica del Arte². Y así será cómo las pinturas de trances, éxtasis y resurrecciones pueblen el imaginario de estos pintores. De este modo, Gabriel von Max y Albert von Keller se convierten en los epítomes del Múnich moderno.

Pero volvamos a 1867, cuando un joven Gabriel von Max presenta en el Kunstverein de Múnich *La mártir cristiana (Santa Julia)*. Friedrich Pecht recuerda así aquel momento:

Fue en un domingo de la primavera de 1867 en la que la intelectualidad muniquesa halló sus espíritus ensalzados. Todas las mujeres que abandonaban la Kunstverein tenían lágrimas en sus ojos, y cada vez que uno de estos grupos se encontraba con otro del círculo muniqués, les hacían la siguiente pregunta '¿Habéis visto ya a la mártir?'³.

El significado de esta obra es sin duda controvertido. Como hemos visto, la vinculación explícita de Gabriel von Max con el ocultismo vendrá años más tarde. No obstante, su *Santa Julia* es una obra de juventud y hay que situarla en el momento en que el artista quiere abrirse paso en el mundo del arte. Visitará por entonces temas históricos, como los hechos de Libuse, relacionados con la historia de Bohemia (1858), pero también religiosos: de este mismo año datan una Madonna y un Judas. No obstante, en estos años se cimenta uno de los temas clave de la producción del autor: la mujer que sufre. Así tenemos *La ofrenda de la viuda* y *Santa Ludmilla*, ambas de 1865. Gabriel von Max continuará con la producción de obras que tratan la temática cristiana, lo que no las exime de tener un carácter heterodoxo.

Para encontrar la génesis de su *Santa Julia* debemos acudir a los años en los que el pintor se forma en Praga. Allí ve una exótica

2 Treitel, Corinna. *A science for the soul. Occultism and the Génesis of the German Modern*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, p. 110.

3 Pecht, Friedrich. "Gabriel Max". *Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen Dritte Reihe*. Nördlingen, 1881, pp. 229-260.

Gabriel von Max. *La mártir cristiana* (Santa Julia) (1867) Óleo sobre papel fijado en lienzo, 122 x 93,3 cm. , Frye Art Museum, Seattle



crucificada en la Iglesia de Loreto: santa Wilgefortis. La famosa santa barbada, conocida también como Kummernis, Starosta, Uncumber, inspira un primer dibujo del joven Gabriel von Max y que parece sin duda, por la perspectiva de su composición, ser el germen de su *Santa Julia*. Este dibujo representaba a los pies de la santa a un violinista, figura legendaria vinculada a Wilgefortis. Este violinista pobre habría tocado una bella melodía a la santa pidiéndole favor, a lo cual la santa responde arrojándole uno de sus preciosos zapatos de oro. Otro dibujo preparatorio esboza cómo Gabriel von Max pretende dibujar la barba de la santa. Sin embargo, para el lienzo definitivo, Gabriel von Max cambiará de santa: se fijará en santa Julia de Córcega, otra de las santas crucificadas como vimos, y el personaje del violinista se transformará en un joven romano que sufre a los pies de la santa, ya sin barba.

Cabe notar que el tema de las santas crucificadas, como vamos a ver a lo largo de este apartado, es muy popular en el fin de siglo, y observaremos cómo se pone el acento en la fusión de la pulsión erótica y la muerte. Es por ello que la estrambótica barba de Wilgefortis desaparezca del imaginario, sobre todo por su acento viril y antierótico, aunque ello no implica que su leyenda no fuera bien conocida. Así, queremos traer a colación cómo el británico Aubrey Beardsley conoce bien este elemento y lo incorpora a su texto inconcluso *La historia de Venus y Tannhäuser* (cuyos tres primeros capítulos fueron publicados en 1896). Beardsley utiliza la masculinidad de la barba de la santa con tintes eróticos:

Algunas de las mujeres se habían puesto deliciosos bigotes teñidos de púrpura y verde brillante, retorcidos y encebados con absoluta destreza; y algunas llevaban grandes barbas blancas a la manera de Saint Wilgeforte⁴.

Beardsley está también familiarizado con otra santa vinculada a la cruz: santa Rosa de Lima, de la que vimos que penitenciaba por las noches colgándose con argollas a una cruz de madera colocada en su celda. Beardsley dedica uno de sus dibujos a esta santa aunque omite el tema de la cruz. Estos elementos nos hacen sospechar de la intención de Beardsley de haber dibujado alguna crucificada.

En *La mártir cristiana (santa Julia)*, debemos encontrar algunas claves ideológicas del autor. Sabemos que Gabriel von Max, aunque trata temas católicos en su producción, dice del catolicismo que es “la más pura estafa y fraude”⁵. Por tanto la visita del autor a temas cristianos hay que ponerla en relación con su interés por el sufrimiento, el éxtasis y la trascendencia. En especial es la mujer cristiana la que le interesa a von Max: pintar la psicología de la experiencia espiritual extrema de la mujer⁶.

Vamos a poner en relación la obra de Gabriel von Max con una santa Julia algo más tardía, pintada para la Iglesia de los santos Pedro y san Pablo de Livorno, inserta dentro del contexto historicista y configurada como obra de devoción. El autor del lienzo es Giovanni Bartolena.



Gabriel von Max. Santa Kummernis (s/d)
Dibujo, Galerie Konrad Bayer, Munich

4 Beardsley, Aubrey. *La historia de Venus y Tannhäuser*. Ed. de Margarita Ardanaz, Hiperión, Madrid, 1993, p. 84.

5 Kircher, Pfarrer, “Meine Antwort auf den neuesten Angriff der ‘Hopena’” CA AC-S 171, ADW. Citado en Treitel, Corinna. *A science for the soul. Occultism and the Génesis of the German Modern*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, p. 111.

6 Treitel, Corinna. *A science for the soul. Occultism and the Génesis of the German Modern*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, p. 111.



Giovanni Bartolena, *Crucifixión de santa Juilia* (Finales del S XIX) Iglesia de los santos Pedro y Pablo, Livorno

La obra de Bartolena nos muestra a una muchacha joven crucificada, acorde con los relatos hagiográficos. Su ropa está hecha jirones y, a sus pies los secuaces del tirano Barbaro atan sus pies a la cruz. El ejército pagano rodea la escena, con sus caballos y lanzas, en la que se distingue el frontón de un templo clásico. En la zona inferior derecha del lienzo y vestidos de blanco se distingue a los cristianos. Un patriarca vestido *alla antica* con un brazo en el pecho expresa su dolor junto al de las mujeres que se arrojan junto a él. El lienzo es por tanto una recreación fiel a la leyenda hagiográfica y ha sido construido bajo los parámetros del historicismo.

Si nos fijamos en el lienzo de Gabriel von Max, en principio tenemos a santa Julia dispuesta en la cruz, al igual que en la obra de Bartolena. Pero Julia está vestida con un peplo perfectamente colocado y unas preciosas sandalias, no hay vestigios de violencia, si no fuera por la observación de que sus manos han sido clavadas a la cruz. Tan solo el rostro de la mártir nos llama la atención: con los ojos cerrados y levemente hacia arriba, parece estar flotando en un éxtasis místico. Por otra parte, todos los personajes secundarios han desaparecido excepto uno: un joven romano que porta en sus manos una corona de rosas. Más parece el amante de la ajusticiada que un fervoroso cristiano que la llore. Por la factura y los personajes parece más una trágica historia de amor romántico que una narración martirial.

Por ello, el pretendido historicismo de la *Santa Julia* de Gabriel von Max, apenas esbozado por las vestimentas de los personajes, no es más que un pretexto para pintar el momento de la muerte trascendente de una mártir cuando está expirando, tal vez tomado del rostro de alguna médium en trance.

La evolución de la producción de Gabriel von Max le llevará a continuar con la pintura martirial, habrá toda una serie de jóvenes cristianas a punto de saltar a la arena del circo e incluso alguna explícitamente devorada por los leones: *Letzer Gruss* (1874) y *Die Löwenbraut* (1875). Pero poco a poco irán apareciendo muestras explícitas del interés de Gabriel von Max por lo sobrenatural, también relacionadas con el mundo cristiano. De 1878 data *Christus erweckt des Jairus' Töchterlein*, en donde Cristo está sentado junto a la hija de Jairo y le toma la mano. Es el instante preciso en que la niña regresa a la vida por el milagro. De nuevo Gabriel von Max ha buscado el momento de la trascendencia.

Mención especial merece un lienzo de 1885: *La extática virgen Catalina Emmerich*, en el cual Gabriel von Max aborda explícitamente un tema explorado por el ocultismo: la estigmatización.



Gabriel von Max. *La extática virgen Catalina Emmerich* (1885) Óleo sobre lienzo, 84,5 x 66,7 cm. Neue Pinakothek, Múnich

Catalina Emmerich era una monja agustina canónica de origen tirolés ordenada en 1802. Sufrió una serie de éxtasis místicos con la aparición de estigmas que se repetían todos los viernes santos. Los éxtasis se acompañaban de visiones de la vida de Cristo, los cuales fueron recogidos por el poeta Clemens Brentano. Cabe destacar *La Dolorosa Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, primero de los cuatro volúmenes de las visiones de la monja, publicado en 1833.

El caso de Catalina Emmerich despertó el interés de los oculistas, entre ellos de la fundadora de la Sociedad Teosófica Helena Petrovna Blavatsky. Para ella la cuestión de la estigmatización no tiene un origen milagroso sino que proviene de la influencia de la mente sobre el cuerpo:

Catalina Crowe, en su célebre obra *Night-side of Nature*, diserta extensamente, con demostraciones adecuadas, acerca del poder de la mente sobre la materia y con este asunto se relaciona el fenómeno de los estigmas, o señales concordantes,



Kaspar Schleibner. *Santa Filomena* (1890)
Iglesia de Höfener.

que aparecen en el cuerpo de personas de imaginación exaltada. En el caso de la extática tirolesa Catalina Emmerich, y en muchos otros, las llagas de la crucifixión, producidas por sus éxtasis, según se dice, eran perfectamente reales (...) y si él fuese ocultista [Magendie], al estilo de Paracelso o Van Helmont, este problema no le resultaría problema, porque comprendería que el poder de la voluntad y de la imaginación humanas —consciente aquélla e inconsciente ésta—, actuando sobre el éter universal, puede determinar trastornos, tanto mentales como físicos, no sólo sobre sobre víctimas escogidas de intento, sino también, y por acción refleja, sobre uno mismo, sin darse cuenta de ello⁷.

Hay que situar en este contexto la obra de Gabriel von Max, quien había sido miembro fundador de la vertiente alemana de la Sociedad Teosófica, por lo que colegimos está de acuerdo con la idea de Blavatsky sobre la estigmatización.

El lienzo de Gabriel von Max tiene una gran fuerza. Pintado con una paleta reducida, de blancos y marrones, enfatiza la palidez, casi moribunda de la extática. La monja, vestida completamente de blanco, tocada con su gorro de dormir, se echa las manos a la cabeza en el momento del éxtasis. Pese a ser una escena nocturna, la blancura de la imagen nos desvela la iluminación del momento del éxtasis. El rostro sufriente dirige la mirada a un Cristo que tiene sobre la cama: es como si se estuviese mimetizando con él. Así, tenuemente, observamos uno de los estigmas en su mano derecha del que apenas fluye una gota de sangre.

Las intenciones de notoriedad de Gabriel von Max le llevan a presentar el lienzo ante el público el Domingo de Ramos de 1888, al igual que había hecho con su *Santa Julia*.

Dos años después nos encontramos con un artista afincado en Múnich que va a tratar a otra mártir crucificada, santa Filomena, se trata de Kaspar Schleibner (1863-1931). Debemos apartarnos por un momento del ámbito ocultista pues ninguna sospecha cabe para este pintor cuya producción es escrupulosamente católica. Va a ser pintor mural de numerosas iglesias alemanas: en Hallstadt, en Grafrath, en Rißtissen, en Eggolsheim y en Sonneberg. No obstante es muy probable que se inspire en la *Santa Julia* de Gabriel von Max para representar a su *Santa Filomena*, como veremos.

Santa Filomena es una mártir descubierta en 1802 en las catacumbas de Santa Priscila en Roma. Su hallazgo es sospechoso, pues en el

⁷ Blavatsky, Helena Petrovna. "Imaginación, ocultismo y magia". *Páginas ocultistas y cuentos macabros*. Comentado por Mario Roso de Luna. Ed. Eyras, Madrid, 1982, pp. 331 y 332.

siglo xvii habían sido expoliadas las catacumbas y resulta significativo que quedasen restos de esta mártir todavía en el siglo xix. No obstante, este descubrimiento despertó el fervor católico que, como hemos visto, pasaba por momentos de crisis desde el siglo xviii. Llegó a ser tal el entusiasmo que se atribuyeron milagros a sus restos, como el conocido en la época, de la sanación de la Venerable Pauline Jaricot, gravemente enferma, quien acudió a la Iglesia de Mugnano a pedir ayuda a la mártir. Tal fue el hecho de su curación que conmovió al mismísimo Papa Gregorio XVI quien promulgó su reconocimiento como mártir y santa en 1837.

Lo cierto es que no había evidencias de la santa en los martirologios, se tomó su nombre de la inscripción de su tumba “*LUMENA PAXTE COM FI*”, de donde se concluyó que debía llamarse Filumena. El hecho de que junto a la inscripción apareciesen tres flechas sirvió para deducir que la santa fue asaeteada, sin ninguna evidencia o relato hagiográfico que lo adverase⁸. De este modo tenemos la singular representación de la santa a cargo de Kaspar Schleichner quien la representa crucificada en un árbol al que está atada y su cuerpo se muestra atravesado por una flecha. Esta suerte de crucifixión en el ámbito muniqués, inédita en la escasa iconografía de santa Filomena, hace que desviemos la mirada a la influencia de la *Santa Julia* de Gabriel von Max.

A continuación abordamos la producción del discípulo de Gabriel von Max, Albert von Keller, pródigo en la representación de crucificadas. Albert von Keller también está interesado por los temas ocultistas y en 1886 ingresa en la *Psychologische Gesellschaft*. Va a conjugar su trabajo de artista con el de explorador psíquico. Organizó numerosas sesiones mediumnicas en su casa. Estas investigaciones le llevarán a realizar al menos doce lienzos de esta temática utilizando médiums como modelos entre 1885 y 1907.

El interés de Albert von Keller por los temas cristianos es abiertamente heterodoxo. En buena medida sigue los pasos de su maestro ya que toca temas mencionados como el milagro de la resurrección de la hija de Jairo y, fundamentalmente la figura de la mártir crucificada, primero como santa Julia y luego como transposición de una diosa lunar en su obra más famosa *Luz de Luna (mártir)*.

La *Santa Julia* de Gabriel von Max lleva a su discípulo a plantear una nueva perspectiva a la hora de tratar el tema de la crucifixión femenina. Las crucificadas de Albert von Keller van a estar solas, la atención se va a centrar única y exclusivamente en la

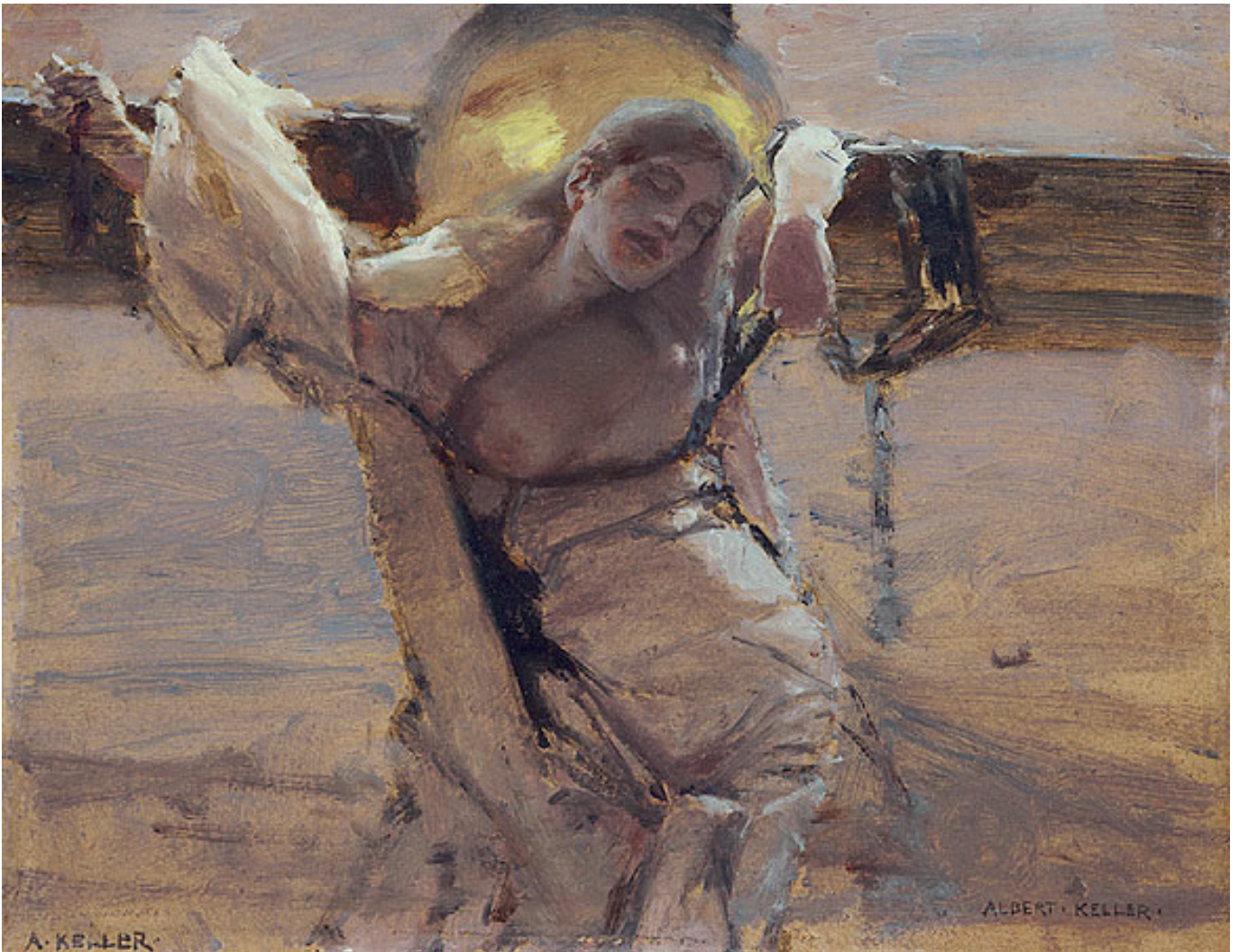
8 Miravalle, Mark, S.T.D., *Statut Ecclésial de la Dévotion à Sainte Philomène*. Recurso electrónico: <http://maranatha.mmic.net/Statut.htm> [Consultado 2/9/2013]

Albert von Keller. Probablemente la versión definitiva de Santa Julia (unas horas antes) (1892) Colección particular



figura de la mujer que sufre el mismo tormento de Cristo pero con una dimensión erótica. Todas las crucificadas de Albert von Keller van a estar atadas de diversa manera, en una suerte de *bondage* sadomasoquista: la mujer atada o encadenada sometida al varón, vestida o no, para su deleite. De este modo Albert von Keller presenta a la mujer crucificada como objeto sexual sometido al deseo del varón. Trasciende por tanto cualquier pretendida visión cristiana en sus lienzos aunque sus títulos indiquen lo contrario. Este hecho se hace notorio en las representaciones de santa Eulalia que veremos en el siguiente epígrafe.

En su versión definitiva de *Santa Julia*, datada en 1892, a diferencia del estudio preliminar, púdico, Albert von Keller muestra a la santa atada a la cruz, desalentada y dolorida, ya con su halo de santidad. Sin embargo, aunque la santa está vestida muestra su pecho desnudo. El amarillo y los ocre pueblan un lienzo que más que exaltar la santidad de una mártir proclaman la elevación de la mujer sometida. Sin lugar a dudas es una trasposición



de la *femme fatale* a la que el autor quiere presentar atada. Cabe deducir, por tanto, que tras la pretensión de mostrar al público el dolor de una mártir cristiana no hay más que una intención voyeurística y misógina.

Albert von Keller. *Santa Julia (estudio)*
(1891)

Pero la crucificada más significativa y compleja de Albert von Keller es sin duda la antes citada *Luz de Luna (mártir)* de 1894. De Albert von Keller y de esta obra nos dice Bram Dijkstra que:

“(...) se sintió llamado a pintar piadosamente lascivas imágenes de mujeres que satisfacían las demandas de autosacrificio yendo mucho más allá de los más agresivos sueños de sumisión femenina de Auguste Comte. (...) representaba las cualidades de Cristo en santas mujeres en obras como *Luz de Luna*, manifestando un obvio placer sádico en la representación de una mujer vulnerable y desnuda atada a una cruz”⁹.

Autosacrificio, sadismo, voyeurismo, todos elementos del Simbolismo que emparentan directamente a *Luz de luna* con *La tentación*

⁹ Dijkstra, Bram. *Ídolos de Perversidad*. Ed. Debate, Madrid, 1994, p. 34.



Ferrari. *Cum Spartaco pugnavit* (1880)
grabado de la escultura

de san Antonio de Félicien Rops que estudiaremos, en la que la mujer desnuda en la cruz en lugar de Cristo se ofrece como hija de Eros a la delectación lúbrica. Hay que incardinar por tanto a *Luz de luna* como uno de los epítomes del Simbolismo.

Pero *Luz de luna* tiene además otra lectura. El hecho de mostrar a la joven crucificada en medio de la noche iluminada por la luna, la que le da título nos lleva a una interpretación neo-pagana. La afición de Albert von Keller por el ocultismo lo emparenta sin lugar a dudas con el redescubrimiento esotérico de las culturas orientales propugnadas por la Teosofía. Estaríamos por tanto ante la representación de una Selene crucificada, una Diosa Madre del panteón matriarcal previa a la llegada del patriarcado judeocristiano. Como veremos en el siguiente capítulo, esta sustitución de Cristo en la cruz por deidades femeninas va a aparecer en nuestro período de estudio y en ello nos detendremos.

2.2. Las Eulalias

La mártir de origen hispano santa Eulalia, va a estar también en el punto de mira de los artistas finiseculares. Pero esta vez las miradas provienen de Italia, de la Inglaterra victoriana y, como no, de su patria, España. Todas tienen en común la representación de la santa yacente en la cruz pero muy diferente es el enfoque y la intención de cada autor, como veremos.

En primer lugar nos dirigimos a Italia donde tenemos la escultura titulada *Eulalia Cristiana* de Emilio Franceschi (1839-1890). La escultura data de 1880 y está realizada en bronce. Fue presentada en la Esposizione di Torino de 1880. A pesar de haber recibido el segundo premio y haber sido adquirida por el Estado, recibió la crítica de Cecioni, quien la comparó con la obra de Ferreri *Cum Spartaco pugnavit*, presentada en la misma exposición y que representaba a Espartaco crucificado en los brazos de Varinia. Mientras que Cecioni alabó el tema de la crucifixión masculina de Espartaco, sin embargo acusó a la obra de Franceschi de “falta de verdad” y dijo de la santa que “habría podido morir en una actitud más graciosa”¹⁰.

Al observarla tenemos que ponerla inmediatamente en relación con las crucificadas de Albert von Keller: su paralelismo es asombroso y no es descabellado pensar que la escultura diera la idea al artista muniqués. De hecho esta Eulalia está puesta en relación con la *Santa Julia* de von Max, predecesora de las crucificadas de von Keller¹¹, por lo cual cabe deducir del conocimiento mutuo

¹⁰ Cecioni 1932, pp. 97-99, citado en Varios Autores. *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Il XIX secolo*. Electa, Roma, 2009, p. 238.

¹¹ Ibidem.

de los artistas italiano y muniqués. Por tanto es muy plausible que Albert von Keller conociera la estatua de Franceschi y que sirviera de inspiración para sus crucificadas.

Franceschi retrata a una joven Eulalia, aparentemente ya muerta, pues su cuerpo está suspendido con la cabeza hacia delante, después del último estertor. Eulalia esta atada a la cruz con diversas cuerdas, en una suerte de *bondage*, como hiciera von Keller. Además, aunque la joven está vestida, su pecho se muestra desnudo. De nuevo la cuestión del sacrificio femenino relacionado con la pulsión sexual. Poco hay de intención cristiana y mucho de voyeurismo y de deseo de sometimiento del cuerpo femenino. Es otro ejemplo la utilización del tema histórico y, más allá, religioso, para mostrar la desnudez femenina.

Nos encaminamos ahora a la Inglaterra victoriana y vamos a observar cómo trata el tema un prerrafaelista tardío: John William Waterhouse. Nos presenta un lienzo que es sin duda una de sus obras cumbres: *Santa Eulalia*, presentado en la Royal Academy en 1885.

Waterhouse llevaba algunos años reflexionando sobre el tema y ya en 1881 había realizado una acuarela preparatoria denominada la *Acuarela Dudley*. En ella observamos como Waterhouse no había considerado la cruz en su composición y en su lugar aparecía una estatua ecuestre símbolo del poder de Roma. A nuestro juicio es muy probable que en principio Waterhouse conociera solamente la pasión de santa Eulalia a través del texto de Prudencio —donde no se narra el pasaje de la crucifixión— pero en el tiempo siguiente, en el proceso de documentación, Waterhouse se habría topado con el texto del *Pasionario Hispánico* que sí habla de la crucifixión de la santa, hecho que habría hecho a Waterhouse reconsiderar su composición definitiva. Por tanto debemos concluir que el tema había sido elegido no por la crucifixión sino por el hecho martirial propiamente dicho.

El óleo definitivo está hecho con un cuidado rigor historicista, al igual que había hecho en composiciones anteriores sobre el mundo clásico como *Los dioses lares* (1880), *Los favoritos del Emperador Honorio* (1882) o *Consultando el Oráculo* (1884). No obstante, con *Santa Eulalia*, Waterhouse parece inaugurar una serie sobre mujeres que sufren un fatídico e injusto destino, pues a *Santa Eulalia* le siguen cronológicamente *Mariamne*, *The Lady of Shalott* y *Ofelia*¹². Así pues el lienzo de la mártir puede considerarse como bisagra entre su producción historicista y el viraje hacia el tema de la exaltación de la belleza trágica femenina.



John William Waterhouse. *Acuarela Dudley* (1881) Dibujo y acuarela sobre papel, 127 x 76 mm

12 Upstone, Robert. En Varios Autores. J. W. Waterhouse. *The Modern Pre-Raphaelite*. University of Bristol, 2009, p. 102.





Páginas anteriores:

Emilio Franceschi. *Eulalia Cristiana*
(1880) Bronce, 254 x 120 x 78 cm, Galleria
Nazionale d'Arte Moderna, Roma

John William Waterhouse. *Santa Eulalia*
(1885) Óleo sobre lienzo, 188,6 x 117,5
cm., Tate, Londres

El lienzo es impresionante por su tamaño y composición, sus arquitecturas y sus personajes, vestidos a la correcta manera antigua —centuriones, patriarcas, mujeres y niños— nos sitúan en el marco de la Roma tardía. Y en un primer plano y situada en escorzo el cuerpo de la joven Eulalia está tendido sobre la nieve. A su derecha, en sesgo, se muestra la cruz en la que ha sufrido martirio. La joven está semidesnuda y en ese momento la nieve que cae va a ir progresivamente tapando el cuerpo de la joven para cubrir su desnudez, tal como cuenta el relato hagiográfico. A su alrededor toda una serie de palomas, que representan al espíritu santo. De hecho la leyenda cuenta que al espirar, de la boca de Eulalia salió una paloma que portaba su alma, directa hacia los cielos.

Pero esta aparente fidelidad al relato hagiográfico no debe esconder que la intención del autor es representar a una joven muerta y desnuda. Peter Trippi, en su monografía sobre Waterhouse hace una aguda observación: “Probablemente Waterhouse compartiera con Edgar Allan Poe la máxima Romántica de que la muerte de una bella mujer ‘es el tema más poético del mundo’”¹³. De nuevo estamos ante la cuestión que se hace patente en la representación de mártires: la autoinmolación femenina por la fe en Dios como metáfora de la sumisión de la mujer al hombre incluso hasta la muerte, impregnada más que en ninguna otra parte en la Inglaterra victoriana. Esconde también la fantasía sadomasoquista del observador masculino británico quien a la sombra de la noche esconde su moral y desata sus perversiones, como estudiaremos en el capítulo acerca de las crucificadas pornográficas. De este modo Bram Dijkstra describe como de “lúbrica admiración” la reseña realizada para *The Magazine of Art* al contemplar la obra:

La concepción del artista desborda poder y originalidad. Toda su fuerza se concentra en la patética dignidad de la figura estirada, tan bella en su desvalida y pura serenidad, tan conmovedora en su desolada e invernal mortaja, tan noble en la gracia y fuerza de su presentimiento. El tono de la carne oscura, casi lívida, está finamente conseguido, y el dibujo en escorzo de la figura rebosa habilidad de maestro; la disposición del cuerpo y las curvas de los miembros inferiores son elementos de una auténtica sutileza de diseño en esta bella composición¹⁴.

Pero tenemos también una cuestión central que discutir a propósito de este cuadro y es la sustitución de la figura de Cristo por la de una mujer. El elemento más obvio y que venimos considerando es el padecimiento de la mujer en la cruz al igual que Cristo. Pero es que en la composición de *Santa Eulalia* hay otro

13 Trippi, Peter. J. W. Waterhouse. Phaidon, Londres, 2004, p. 64.

14 Dijkstra, Bram. *Ídolos de Perversidad*. Ed. Debate, Madrid, 1994, p. 56.

elemento clave. Según expone el Profesor Solana: “*La perspectiva del cuerpo, en fin, evoca el violento escorzo del Cristo muerto de Mantegna*”¹⁵. Así que hay una doble sustitución de la figura de Cristo por la de una mujer. El referente renacentista a Mantegna nos hace pensar en el secretismo pagano-cristiano que viene sobre todo de Pater que bien podría haber calado en el pensamiento de Waterhouse. Desde luego, la manifestación de la belleza femenina a lo largo de su obra nos puede hacer pensar en una intención pagana de la elevación de la mujer a la categoría de diosa.

Y mas allá queda una posible vinculación con lo oculto, que como hemos visto aparece relacionada con muchos de los artistas que representan crucificadas. Según señala Patty Wageman, la relación de Waterhouse con los Simbolistas y su fascinación por lo oculto se manifiesta en obras como *Consultando el Oráculo*, referida a la adivinación del futuro o *El círculo mágico*¹⁶, repleta de símbolos de ascendencia céltica. Aquí podríamos señalar también la referencia pagana y ocultista de William Butler Yeats, quien recrea en su obra todo el ideario ancestral de su Irlanda natal.

Cerramos el apartado de las *Eulalias* con una obra posterior, datada diez años mas tarde y en España. El autor es Gabriel Palencia Urbanell y su título *Martirio de santa Eulalia*. Palencia es originario de Madrid y va a progresar como restaurador y decorador de pinturas de la Casa Real y fue protegido de la Infanta Doña Eulalia. Este hecho es la causa probable de que el pintor —normalmente dedicado a temas costumbristas— quisiera rendir homenaje a su mentora pintando a la santa que le da nombre.

Pero hay otro elemento que cabe tener en cuenta. Va a viajar a Alemania a completar su formación de la mano de Schmidt Reiter. Es muy probable que al estudiar en Alemania en la década de 1890 tuviese algún tipo de contacto con la Secesión Múniquesa y es plausible que viese algunas de las santas crucificadas de Gabriel von Max y Albert von Keller y que, al conocer la leyenda de santa Eulalia, la santa de su mentora, decidiese plasmar en un lienzo el momento de su crucifixión. Además, si nos fijamos en la iconografía de la Eulalia de Palencia todo su cuerpo está rodeado de cuerdas, en los brazos, en las piernas y en el cuerpo, al igual que lo que acostumbraba Albert von Keller en sus crucificadas.

Cabe notar que en España en la época no hay representaciones de santas crucificadas e incluso de tema martirial, sólo podemos



José María Rodríguez de Losada. *Una mártir en tiempos de Diocleciano* (1870)
Óleo sobre lienzo Altura, 38 x 50,50 cm.,
Museo del Romanticismo, Madrid

¹⁵ Solana, Guillermo, en Varios Autores. *Heroínas*. Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, Madrid, 2011, p. 41.

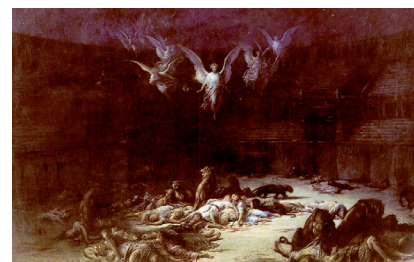
¹⁶ Wageman Patty. En Varios Autores. *J. W. Waterhouse. The Modern Pre-Raphaelite*. University of Bristol, 2009, p. 54.

Gabriel Palencia Urbanell. *Martirio de santa Eulalia* (1895) Óleo sobre lienzo, 230 x 160 cm, Museo del Prado (en depósito en el Ayuntamiento de La Coruña)



mentar el lienzo del Museo del Romanticismo de Madrid pintado por José María Rodríguez de Losada *Una mártir en tiempos de Diocleciano* datado de 1870. Este cuadro representa a una mártir que ha padecido suplicio en el ecúleo. Está vestida con una túnica blanca y yace caída a los pies de los maderos. En sus manos y pies se perciben todavía las cuerdas que la mantuvieron atada. Un hacha nos evoca la crueldad de la tortura. Es un lienzo lúgubre y sombrío en que sólo la túnica y el halo de santidad nos dejan percibir a la mártir. Por la temática y la datación podemos mencionar este lienzo como posible antecedente de la *Eulalia* de Gabriel Palencia.

Palencia quiso realizar una composición espectacular. El enorme lienzo nos muestra una crucifixión a tamaño natural. Los tonos del cuadro son amarillos y ocre, incluso para el cielo y la nieve. La santa ha expirado y su cabeza y su cuerpo se han desplomado. Palencia quiere ser historicista: la túnica romana de Eulalia, los soldados que la han depositado en la cruz visten a la antigua y la cruz está realizada de forma simple, con troncos de árbol. Elevado sobre la cabeza de la mártir el nimbo celestial corona la escena. Esta Eulalia, a diferencia de las de Franceschi y Waterhouse es púdica. Su vestido, aunque descolocado, no descubre el pecho de la santa. El influjo alemán sobre el arte de Gabriel Palencia, si bien puede influirle en lo iconográfico, en absoluto lo hace en lo intencional. No cabe duda de la devoción de Palencia al realizar el cuadro. Así lo consideró el jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895 quien otorgó la tercera medalla a este lienzo que el pintor había enviado desde Alemania.



Gustave Doré. *Los mártires cristianos* (1870) Óleo sobre lienzo, 213.4 x 139.7 cm

2.3. En la arena

Otro ámbito en el cual van a aparecer mártires crucificadas va a ser en la larga tradición de pinturas sobre el circo romano. Las fuentes bien pueden ser históricas o literarias. A lo largo del XIX se van a novelar los padecimientos de los primeros cristianos en los tiempos de Roma: *Fabiola* de Wiseman en 1854, *Ben-Hur* de Wallace en 1880, *El signo de la cruz* de Barret en 1895 y *Quo Vadis?* de Sienkiewicz de 1896, ésta última en la que nos detendremos por ser generadora de toda una iconografía de la crucifixión. Este hecho revela el interés del tema en la segunda mitad del XIX. En lo que a representaciones artísticas se refiere, va a aparecer toda una panoplia de lienzos que retratan el martirio de los cristianos. Bien es cierto que en la mayoría de los casos aparecen figuras tanto femeninas como masculinas sufriendo el tormento, tanto la crucifixión como la devoración por las fieras van a poner de manifiesto la recreación de los artistas en lo sádico y lo morboso de estos terribles acontecimientos. Podría decirse que la representación de mártires en la arena es un subgénero dentro de la pintura historicista que mira al mundo romano.

El origen de este subgénero podemos situarlo en la obra de Gustave Doré titulada *Los mártires cristianos* realizada en 1870 pero que no se verá expuesta en París hasta 1874. El lienzo podría representar una tortura masiva de cristianos en el Coliseo en el 303 auspiciada por Diocleciano. Es un lienzo sombrío en el que tras la hecatombe, con las gradas ya vacías, sólo quedan en la arena los cuerpos de los mártires que siguen siendo devorados por tigres y leones. Ante este patetismo la escena de esperanza: desde los cielos descienden ángeles con palmas para llevarse las almas de los mártires.



Jean-Léon Gérôme. *La última oración de los mártires cristianos* (1863-1883)
Óleo sobre lienzo, 87,9 x 150,1 cm., The Walters Art Museum, Baltimore

Esta obra probablemente inspirará a otro de los grandes maestros de la pintura francesa de la segunda mitad del xix: Jean-Léon Gérôme, quien va a tratar dos veces en su carrera el tema de los mártires cristianos ajusticiados en el circo romano. La primera de ellas y la más remarcable es *La última oración de los mártires cristianos* datada en 1883. Si bien es cierto que se trata de un encargo realizado por un americano, William T. Walters en 1863 —cabe resaltar que Gérôme tuvo gran éxito en Estados Unidos y muchas de sus obras fueron comisionadas desde allí—, el artista tardará veinte años en realizar el encargo. Tiempo en el cual sin duda Gérôme se documentó profusamente, más en los particulares detalles, como bien atestiguan sus lienzos sobre gladiadores en que las armas están escrupulosamente estudiadas, que en las reconstrucciones arquitectónicas. También en ese tiempo es muy probable que viera el lienzo de Doré.

El cuadro es impresionante y es sin duda uno de los epítomes de este subgénero artístico. El lienzo nos muestra un circo romano —pretendidamente el Circo Máximo de Roma—, vemos los graderíos con la plebe enfervorizada y sobre ellos, en una colina se muestra un templo a la griega, que desde luego no concuerda con los edificios del plano arquitectónico de Roma. En la arena, a la izquierda, se abre una trampilla de donde ha salido un león y otras fieras aguardan detrás de él. Unas marcas en el suelo nos revelan que antes ha acontecido una carrera de cuadrigas. Y a la derecha se sitúan los cristianos que van a morir. Seis de ellos están prendidos en cruces con ramas a sus pies para ser quemados, dos

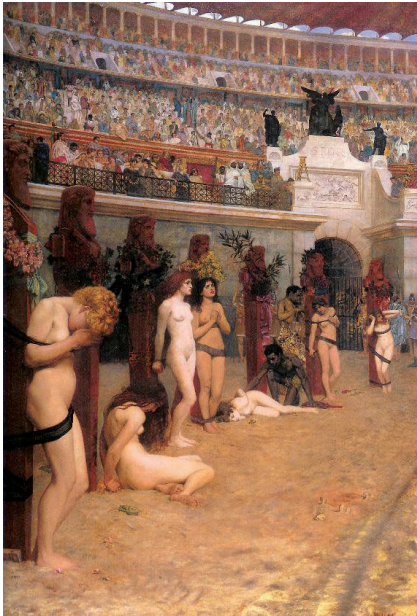


de ellos han sido ya encendidos. El resto son un gran grupo de mujeres, hombres y niños que rezan arrodillados mientras que el patriarca, de pie, implora al Señor la piedad divina.

Jean-Léon Gérôme. La retirada de los felinos (1902) Óleo sobre lienzo, 83,2 x 129,5 cm., colección privada

El lienzo está lleno de contención a excepción de la visión de los crucificados cuyas cruces han empezado a arder. El observador sabe lo que va a pasar en la acción pero es su imaginación la que le llevará a la figuración de los hechos. La tragedia no es explícita. Sin embargo unos veinte años después, Gérôme vuelve al tema del martirio de los cristianos en la arena pero de una forma totalmente dramática, sádica y morbosa. Es como si este lienzo fuera la continuación del anterior, en el primero relata el momento anterior a la tragedia y en este último el final de la barbarie con toda suerte de detalles. Gérôme pinta de nuevo el circo romano que está siendo abandonado por el público y sus gradas están casi vacías. Los cristianos crucificados están carbonizados tras arder en las teas, y los cuerpos devorados aparecen desnudos y decapitados con todo realismo. La sangre puebla todo el lienzo, enfatizando lo morboso y sádico de la escena. Completa la composición con los domadores que latigan a las fieras para que vuelvan al interior, tras la masacre.

La única esperanza que le queda al espectador es la contemplación de los halos de santidad sobre las cenizas de los crucificados, escaso consuelo ante una escena verdaderamente patética.



Herbert Schmalz. *Fe ante la muerte. Christianes ad leones!* (1888) Óleo sobre lienzo, 162,6 x 110,5 cm, colección particular

La Inglaterra victoriana transformará la visión de los mártires en la arena en una fantasía erótica. Herbert Schmalz se inspira en el primer lienzo de Gérôme para aportar su propia visión del martirio, imagen que muy probablemente conocería a través de fotograbados. Aparentemente la escena es la misma: el Circo Máximo de Roma, como así lo atestiguan las huellas de las carreras de cuadrigas. También está repleto y las masas claman por el suplicio. Pero esta vez no hay cruces sino postes con hermas en honor de Baco, coronadas con pámpanos. Pero los sujetos del martirio son todos femeninos: de distintas razas, las jóvenes cristianas venidas de Antioquia son presentadas totalmente desnudas por Schmalz. El martirio que las espera son los leones.

El autor de *Fe ante la muerte. Christianes ad leones!* Pretende justificar el verismo histórico de su lienzo con el siguiente texto:

La primera secta que fue llamada cristiana fue la comunidad de Antioquia y tuvo que dar testimonio de su fe en Roma. Allí, ante la fiera mirada asesina del circo, esperando su final, bajo los despiadados ojos de una multitud sedienta de sangre, desde el senador y la dama patricia, hasta la más baja ralea. En la espera, hasta que el miedo se transforma en esperanza, y la vergüenza se torna en descaro, ¡ante la promesa de la muerte!¹⁷.

Es significativa la disposición y actitud de cada una de las jóvenes cristianas. De acuerdo con la apreciación de Alison Smith¹⁸, las poses corresponden a típicas disposiciones de modelos en el taller: una es valiente y no teme a su destino por lo que se presenta firme, sin embargo otra se desploma en la arena por el terror y es socorrida por una compañera, otra en primer plano inclina su cabeza para evitar ver el horror. Todas ellas recuerdan a las Andrómedas encadenadas tan presentes en la tradición británica, que abordaremos más adelante.

2.4. *Quo Vadis?*

Pese a los diferentes acentos que había tomado el tema de los mártires cristianos en Inglaterra y en el continente, será en Polonia donde el tema esté más imbuido de religiosidad. Aunque con excepciones, los pintores polacos son devotos cristianos y tratan el tema del martirio con contención, con verismo histórico y, salvo excepciones, sin regodearse en la tragedia ni utilizándolo con un trasunto erótico. Los artistas polacos

¹⁷ Texto del artista. Citado en Smith, Alison (Ed.). *Exposed. The Victorian Nude*. Watson-Guption Publications, Nueva York, 2001, p. 233.

¹⁸ Ibidem.



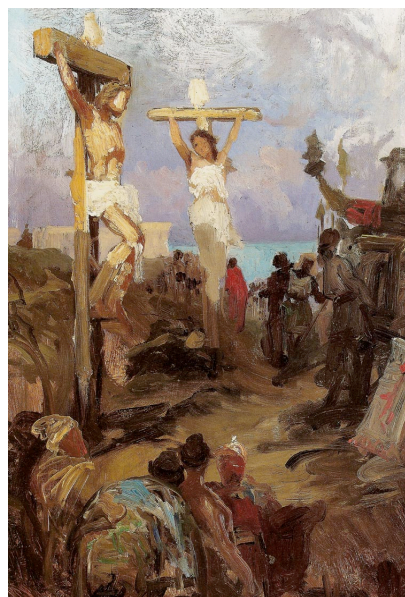
que vamos a tratar son dos: Henryk Siemiradzki (1843-1902) y Jan Styka (1858-1925). Además mencionaremos a un escritor, Henryk Sienkiewicz, Premio Nobel de Literatura en 1905 por *Quo Vadis?*, novela significativa porque inspira y se inspira en los artistas de nuestro período de estudio.

Henryk Siemiradzki. *Las antorchas de Nerón* (1876) Óleo sobre lienzo, 305 × 704 cm., Museo Nacional de Cracovia

Henryk Siemiradzki se forma en la Academia de Arte de San Petersburgo y en 1871 recibe una beca para estudiar en Múnich, donde probablemente tenga conocimiento de la obra de Gabriel von Max, muy posible referente para sus temas en los que aparecen crucificadas. No obstante, pronto viajará a Roma donde desarrollará la mayor parte de su obra, aunque mantiene un contacto directo con Rusia y Polonia durante toda su vida. El sentimiento cristiano del autor le llevará a cultivar toda una serie de pinturas relacionadas con la vida de Cristo y de los primeros cristianos. Hay que incardinarlo dentro de la más pura ortodoxia académica.

Las antorchas de Nerón es la primera obra que, en 1876, dedica el autor a los mártires romanos. Está documentada en uno de los pasajes de martirio a los cristianos por parte de Nerón. Los textos de la época reflejan como Nerón decide atar a los cristianos a unas estacas y los prende fuego. Uno de los pasajes de la ópera *Nerón* pone en boca del Emperador:

¡Oh!, vosotros dioses, ¡cuántos! Sí, los recuerdo –Los cristianos a los que he estrangulado, los que fueron dispuestos



Henryk Siemiradzki. *La crucifixión de Timoteo y Maura* (1885) Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Varsovia

en la arena -¡Quemados!- como antorchas vivientes para iluminar mis banquetes. ¡Oh! vosotros dioses, ¡cuántos! ¹⁹.

Estos acontecimientos tienen lugar después del incendio de Roma. Nerón acusa a los cristianos de provocar la tragedia y trama venganza contra ellos. La idea que le viene a la cabeza es quemarles atados en estacas al igual que ellos habían quemado la ciudad.

Así lo representa Siemiradzki en esta impresionante pintura mural. Mas de dos tercios de la obra están ocupados por los grandes edificios imperiales en los que se adivinan basamentos, relieves y estatuas. Están plagados de gente que quiere presenciar la venganza de Nerón: plebeyos, esclavos, patricios, senadores. En el tercio de la derecha podemos ver en escorzo las piras humanas que se han dispuesto frente a los edificios. Los mártires están atados y dispuestos en alto, sobre una escala que sirve para que los verdugos puedan subir a prenderles fuego. Efectivamente son antorchas humanas, como reza el título.

La intención del autor es la de representar una escena histórica a través de la cual reivindica la valentía de todos aquellos que en los primeros siglos de nuestra era defendieron con su vida su fe en Cristo. Pese a que sabemos qué terrible suceso va a acontecer, el autor no se regodea en absoluto en el escarnio. Queda todo en la imaginación piadosa del espectador.

El siguiente tema de martirio tratado por Siemiradzki es *La crucifixión de Timoteo y Maura*, en 1885. Los santos y esposos Maura y Timoteo son dos mártires cuya crucifixión está documentada en algunas fuentes. Tuvo lugar en tiempos de Galerio y Maximiliano, en el alto Egipto. Timoteo fue acusado de leer las Sagradas Escrituras y fue condenado a morir en la cruz. Su esposa, antes de disuadirlo, prefirió morir con él. Es posible que Siemiradzki tuviera conocimiento de este tema por los grabados del calendario de Jacques Callot o a través del *Sacrum Sanctuarium Crucis Et Patientiae: Crucifixorum Et Cruciferorum*, de Pedro Bivero (1634) ya citados, ampliamente difundidos en la época, donde se describían todos los mártires que habían padecido crucifixión.

Con todo el rigor arqueológico, Siemiradzki sitúa la escena en Egipto y los esclavos negros definen efectivamente la acción en Nubia. La esfinge y los pilonos de un templo egipcio configuran el repertorio arqueológico. La presencia romana se atestigua mediante un busto del Emperador coronado de laurel dorado junto al cruel gobernador Diocesano. En la escena Timoteo ya

¹⁹ Rubinstein, Anton. *Nero. Opera in four acts*. Charles D. Koppel, Publisher, Steinway Hall, Nueva York, 1875-76, p. 30.



ha sido crucificado y los esclavos están elevando la cruz. Maura, sin embargo, contempla la escena de pie, observando fijamente a su esposo con una mirada serena y dolorosa. Delante de ella un esclavo prepara la que será su cruz.

Henry Siemiradzki. *Calvario cristiano*, boceto (1880) Óleo sobre tabla, 45 x 30,5 cm., Museo Nacional de Varsovia

Debemos tener en cuenta el decoro con que el artista presenta la escena. Por un boceto de 1880 al que se ha titulado *Calvario cristiano*, y que en esta tesis proponemos que es su tema es la crucifixión literal de Timoteo y Maura, implica, por tanto, que la idea original era la representación de los esposos crucificados. No obstante, para la obra definitiva Siemiradzki se abstiene de representar a Maura en la cruz. También cambia una escena de explícita crucifixión por una escena historicista y arqueologizante.

Entre 1895 y 1896 se publica por entregas en la *Gazeta Polska* la novela *Quo Vadis?* de Henryk Sienkiewicz. Su éxito va a ser fulgurante y su publicación se extiende rápidamente a todo el continente. Se trata de una novela histórica ambientada en los tiempos de Nerón que narra, entre otras, las persecuciones y martirios a los cristianos. Como hemos estudiado, ya era popular el tema de las persecuciones en tiempos de Nerón, no obstante, Sienkiewicz va a sintetizar en este relato toda la crueldad de aquel Emperador. Sin ir más lejos, la escena retratada en *Las antorchas de Nerón* es recogida en la novela y descrita prolijamente. También la escena



Henryk Siemiradzki. *Una Dirce cristiana* (1897) Óleo sobre lienzo, 263 x 534 cm., Muzeum Narodowe, Varsovia

de Gérôme de la devoración y crucifixión de los cristianos en el Circo Máximo aparece narrada en el texto.

Volviendo a la obra pictórica de Henryk Siemiradzki vemos como reinterpreta un singular pasaje de *Quo Vadis*? Se trata de una obra titulada *Una Dirce cristiana*, de 1897. La referencia en un primer término es griega, Dirce aparece en la tragedia *Antiope* de Eurípides en donde muere asaeteada por los cuernos de un toro. Si acudimos al texto de Sienkiewicz, vemos cómo esta cuestión aparece en dos momentos durante el martirio a los cristianos en el circo. En primer lugar, en uno de los interludios del festín, se exhiben diversos cuadros al público, uno de ellos representa la muerte de Dirce:

Los cuadros se renovaron con rapidez. (...) Allí vieron a sacerdotisas de Cibeles y de Ceres, vieron a las Danaides, vieron a Dirce y a Parsifae; finalmente vieron a jovencitas, tiernas todavía, descuartizadas por caballos salvajes²⁰.

Más adelante, tras la sucesión de martirios, la protagonista Ligia es sometida a la misma tortura de Dirce:

De pronto se oyó el penetrante sonido de las trompetas de bronce; a esa señal se abrió un enrejado en el lado opuesto del podium del César y se precipitó en la arena, en medio de los gritos de los bestiarii, un enorme uro germano, que traía sobre la cabeza el cuerpo desnudo de una mujer²¹.

20 Sienkiewicz, Henryk. *Quo Vadis?*. En *Obras escogidas. Tomo II*, Aguilar, Madrid, 1968, p. 634.

21 Op. cit., p. 695.

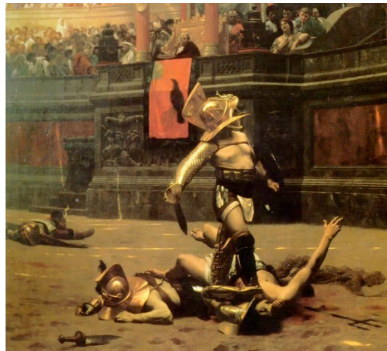


Jan Styka. *Martirio de los cristianos en el circo de Nerón (detalle)* (1899)

De estas lecturas deducimos que Siemiradzki se inspira directamente de *Quo Vadis?* para su *Dirce cristiana*. Pero su *Dirce* no se salva como lo hace Ligia. La cristiana de Siemiradzki ha muerto por las cornadas del toro. La observamos yacer desnuda, tirada en el suelo, con apenas un paño de pureza que cubre su sexo, junto al cuerpo del toro que ha sido asaeteado tras el tormento. A la izquierda de la escena, un centurión y varios notables acompañan a Nerón, que va a coger su lira inspirado por la escena, para cantar una canción. Todo ello enmarcado por la arena y las gradas del circo.

Quo Vadis? va a impregnar también la obra de otro pintor polaco y que también residirá en Roma buena parte de su vida: Jan Styka, probablemente amigo y compañero de Siemiradzki. Si bien comparte con él la temática del martirio de los cristianos en el circo, Styka va a ser mucho más explícito y crudo en sus obras relacionadas con el tema. En concreto nos vamos a referir a un enorme lienzo panorámico titulado *Martirio de los cristianos en el circo de Nerón* de 1899.

La escena que representa Styka tiene como fuente otro pasaje de *Quo Vadis?*:



Jean-Léon Gérôme. *Pollice Verso* (detalle)
(1872) y escena de *Quo Vadis?* (1913)

Ya todas las cruces habían sido levantadas, de manera que formaban en la arena una especie de bosque de maderos de los que pendían otros tantos hombres. (...) En aquel espectáculo, el deleite de la concurrencia consistía en la contemplación de las lentas agonías. Jamás, antes de aquel momento, se había visto un número mayor de crucifixiones. La arena se encontraba tan densamente cubierta de cruces, que los sirvientes se movían con dificultad alrededor de ellas. Las mujeres habían sido colocadas especialmente en los extremos (...) La desnudez de las formas de las mujeres extendidas sobre las cruces no despertaba en ellos sensación alguna²².

El lienzo parece una recreación exacta del pasaje. Las abundantes cruces que conforman un bosque a lo largo y ancho del circo, las mujeres desnudas colocadas cerca del emperador. La visión panorámica de la escena es estremecedora. Styka es tremendamente expresivo, y, al contrario que su compatriota Siemiradzki no tiene en cuenta el decoro, pretende ser fiel al horror de aquel trágico espectáculo.

La obra de Styka causó gran admiración y su fama se propagó por todo el continente. En París fue expuesta en 1900 en el Palais de Glace des Champs-Élysée con notable éxito. El cartel de Styka se recrea en la desnudez de una mujer desnuda crucificada, quizá para atraer al libidinoso público parisien, más atraído por el erotismo velado que por el purismo historicista.

El éxito de Styka le llevará a ilustrar tanto *Quo Vadis?* en su edición de 1910 como a la obra clásica sobre la historia de Roma de Edward Gibbon *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, en su edición de 1906. Las sucesivas ediciones de *Quo Vadis?* dieron lugar a numerosas reinterpretaciones del tema de la crucifixión, entre los que podemos mencionar a Franz Rosler y a Tadeusz Korpala, pero la calidad técnica dista mucho de la de Styka.

Pronto *Quo Vadis?* pasó al cine. En 1913 el director italiano Enrico Guazzoni recrea la barbarie de Nerón en el celuloide por primera vez. Cabe decir que Guazzoni va a guardar totalmente el decoro. En la obra no habrá ningún pasaje de desnudez ni de crucifixión. Pero lo que sí tenemos que resaltar es que la iconografía que utiliza Guazzoni está entresacada en muchas escenas de los grandes autores que tratan el tema del circo romano. Es notoria la similitud de algunas escenas con los lienzos de Jean-Léon Gérôme. La escena en la que los mártires cristianos van a ser devorados por las fieras es un calco de *La última oración de*

²² Op. cit., pp.639 y 640.



Albert von Keller. Ilustración para la primera edición de *Claudias Garten* de Ernst von Wildenbruch (1896)

los mártires cristianos y la escena del final del combate de gladiadores es absolutamente semejante al *Pollice Verso* de Gérôme.

La película también tiene una deuda con *Las antorchas de Nerón* de Henryk Siemiradzki, aunque en la escena de la quema de los cristianos Guazzoni da la vuelta ciento ochenta grados a la escena del cuadro.

La influencia de Gérôme en el cine continuará más allá del film de Guazzoni. De acuerdo con Dominique Païni, también recogen el testigo de Gérôme las películas *Ben-Hur* de Wylliam

Wyler (1959) e *El Proceso Clemenceau* de Alfredo De Antoni de 1917, fuera esta última de la temática romana²³.

Cerraremos el presente capítulo con la referencia a una secuela de *Quo Vadis?*, del puño del alemán Ernst von Wildenbruch titulada *Claudias Garten* fechada en 1896. Si en la novela de Sienkiewicz Ligia se salvaba de la muerte, Claudia, también una joven cristiana, va a morir en la cruz. La escena es tremendamente cruda: la joven en la cruz está a punto de arder pasto de las llamas de la pira que hay a sus pies. El soldado romano que la ajusticia se da cuenta de que, aunque se apiada de ella, no es capaz de salvarla. Por ello la atraviesa el corazón para evitar su sufrimiento. En palabras de Gian Casper Bott:

La fe cristiana y el lenguaje erotizado entran en una curiosa relación en varios pasajes del texto de Wildenbruch. Descripciones de las explosiones extáticas de la fe y las promesas de beatitud descienden a menudo hacia una morbidez y una decadencia voluptuosas típicas de la época²⁴.

Y en este punto volvemos nuestra mirada atrás a Múnich, pues no es otro sino Albert von Keller quien realiza la ilustración para la primera edición de *Claudias Garten*, en la que aparece Claudia crucificada. Sin duda alguna Albert von Keller es el pintor de la mártir cristiana erotizada por excelencia.

23 Païni, Dominique, "El instante de después, o Gérôme cineasta", en Varios Autores. *Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2011, pp. 104-107.

24 Bott, Gian Casper. *Séance. Albert von Keller and the occult*. Frye Art Museum, Seattle, 2010, p. 55.



3. EL SINCRETISMO DE LO PAGANO Y LO CRISTIANO

¿Es una joven? ¿Es una mujer?
¿Es una diosa o un dios?
El amor, temiendo ser infame,
duda y suspende su confesión.
Para hacer esta belleza maldita
cada sexo llevó su don.
Quimera ardiente, esfuerzo supremo
del arte y de la voluptuosidad,
monstruo seductor, cómo te quiero
en tu múltiple belleza.
Sueño de poeta y de artista;
cuántas noches me has tomado
y, mi capricho, que dura,
no admite haberse engañado...

Théophile Gautier
Contralto

Un aspecto que queremos poner de manifiesto en el presente estudio es que en el Arte de este período se produce el fenómeno de la combinación, alteración y/o yuxtaposición de elementos cristianos y paganos. Fenómeno que se pone de relieve si examinamos la producción de muchos de los artistas, fundamentalmente los vinculados con el Simbolismo, en la que las deidades paganas se combinan con la imaginería cristiana.

Tal y como referíamos al comienzo del anterior capítulo, el tinte ocultista va a tener mucho peso, no solo ya en la iconografía de las mártires ya analizadas, sino en toda clase de mixturas en las que la iconografía del Cristo se feminiza, se subvierte o se sustituye por una deidad pagana. En concreto, en el caso de este sincretismo religioso que combina lo pagano y lo cristiano, lo esotérico parece estar prácticamente siempre detrás de este fenómeno. No obstante, ésta no es condición *sine qua non*. A nuestro juicio, el elemento fundamental para este sincretismo proviene del auge que cobra el estudio del Renacimiento en el siglo XIX. Tanto la corriente ortodoxa, de la mano de John Ruskin o, fundamentalmente, de Walter Pater, como la heterodoxa, que engloba a todos los ocultistas con Péladan a la cabeza, son las vías de la reinterpretación de las ideas neoplatónicas, herméticas y cabalísticas indisolublemente unidas al cristianismo que habían germi-

*Fernand Khnopff. Istar (1888) Tiza
sobre papel, 16,5 x 7 cm*

nado a mediados del siglo xv con los estudios de Masilio Ficino y Pico de la Mirandola. También Leonardo da Vinci se hará eco de una figura alquímica de raíz platónica: el andrógino, que se materializará en la factura de algunos de los personajes de sus cuadros. En este sentido, su figura será también reivindicada en el *fin de siècle*.

Otro elemento fundamental a tener en cuenta es el orientalismo, esa fantasía por lo exótico que experimenta la Europa finisecular, que va a conducir a una seducción por las religiones mediterráneas, medio-orientales e indias que serán puestas en valor, entre otras, por las corrientes ocultistas como la teosofía o el rosacruzismo.

Se va a experimentar una mirada sincrética a todas estas religiones que se van a poner en relación con el cristianismo y que van a dar como resultado toda una serie de credos heterodoxos que pretenderán detentar el título de verdadera religión.

En las artes aparecerá Cristo como Platón, como Adonis, como Narciso; Venus e Istar aparecerán en la cruz, y pintores y fotógrafos se autorretratarán con la corona de espinas. Y es que el objetivo último de estas imágenes es la de presentar a un nuevo salvador o salvadora, un nuevo icono de los credos heterodoxos, un nuevo rostro para cada una de las nuevas religiones que pretenden instaurarse en este controvertido período.

1. El sincretismo pagano-cristiano en el Renacimiento

Creemos oportuno hacer una breve aproximación al epítome de la fusión del cristianismo con el mundo pagano. Para ello debemos echar la mirada atrás a los humanistas del Renacimiento, personalidades clave para la recuperación del pasado clásico y también de su acomodo a la convivencia con el cristianismo. Boccaccio había sido el primero en mirar a los dioses de la Antigüedad en su recopilación de mitos e historias titulada *Genealogía de los Dioses paganos*, escrita en quince volúmenes a partir de 1350, y que fue una de las obras de referencia para la mirada al mundo clásico hasta el siglo XIX. Pero serán Marsilio Ficino y sobre todo Pico de la Mirandola quienes encajen en un pensamiento sincrético las ideas neoplatónicas y la filosofía oculta con el Cristianismo. Estos pensadores florentinos de la corte de los Medici integrarán en un todo ideológico las ideas que les llegan de la antigüedad tardía —fundamentalmente el neoplatonismo de Plotino—, la Cábala hebraica así como la filosofía hermética surgida con el hallazgo del *Corpus Hermeticum* en Bizancio, con la doctrina cristiana.

En este sentido, y de acuerdo con Edgar Wind¹, señalaremos que Pico de la Mirandola encuentra un nexo de unión entre los credos paganos, hebreo y cristiano: pese a partir de revelaciones diferentes se podía inducir que los tres enfoques teológicos no diferían en el fondo sino solo en la forma. A través de esta idea, Pico de la Mirandola es capaz de conectar entre sí las tesis neoplatónicas, cabalísticas o pseudo-dionisianas con el Cristianismo, pero hay que notar que sus fuentes no son estrictamente clásicas sino que proceden en su mayoría de la tardía Antigüedad o incluso de la Edad Media. Pero Pico sostenía que estas eran las fuentes que verdaderamente dejaban al descubierto los fundamentos verdaderos y permanentes de la cultura clásica.

Por su parte, Ficino hace suya la idea de que hay una equivalencia entre Platón y Dios Padre así como la hay entre Plotino y su hijo el Cristo. Este hecho explica cómo Ficino asume como concordantes e intercambiables las fuentes cristianas y platónicas de la Revelación.

Esta vía de pensamiento a través de la cual se pueden identificar o incluso intercambiar valores cristianos y paganos se pone de manifiesto en la producción de los artistas a partir del *Quattrocento*. Y es en la Florencia de Ficino y Pico donde maestros como Botticelli o Leonardo van a alternar en su producción temas

1 Wind, Edgar. *Los misterios paganos del Renacimiento*. Alianza Editorial, Madrid, 1998, pp. 34-36.

paganos y cristianos. En el caso de Botticelli es mas notorio, pues sus grandes obras maestras son de raigambre pagana: *La Primavera* y *El Nacimiento de Venus*, las cuales desvelan su afición por temas clásicos de ascendencia mística, como así lo muestran los estudios de dichas obras. Por otra parte, Leonardo apenas visita temas paganos, su *Leda* inconclusa realizada ya al final de su vida nos revela un interés tardío por la iconografía clásica, pues Leonardo había sido un artista apegado a lo real, al estudio de los cuerpos, de su fisonomía, de su sustrato, de cómo funcionaban, en un afán por descubrir cómo se comporta la naturaleza.

Pero sin quererlo, Leonardo se convertirá en un icono fundamental en nuestro período de estudio, y lo traemos como referente fundamental en el presente capítulo. Dos de sus obras son reinterpretadas por el Decadentismo y constituyen el inicio de dos vías iconográficas en el fin de siglo. Por una parte, el *San Juan* del Louvre, primer andrógino de la Edad Moderna, va a ser el espejo de un sinfín de figuras ambiguas y, por otra parte, lo que podría resultar mas sorprendente, es que su *Mona Lisa*, se convierte en la esfinge seminal de la mujer fatal a través de su mirada y sobre todo de su sonrisa, a la vez que se constituye en la personificación de la síntesis de lo pagano y lo cristiano que conviven en la *Rinascita della Antichitta*.

Vamos a plantear este capítulo desde dos vertientes, la de la androginia y la de la mujer-Cristo, inspiradas no solo en las obras de Leonardo sino en toda una estructura de pensamiento vinculada con lo mágico y lo esotérico que es reinterpretada en la Europa finisecular.

2. La androginia sagrada

El primer punto en el que nos detenemos es un tema que aparece en las diversas fuentes sincréticas antes mencionadas, fundamentalmente en el neoplatonismo y en el hermetismo y que van a migrar al Cristianismo. Nos estamos refiriendo a la cuestión del andrógino, y más concretamente a la androginia divina. Este tema tiene una capital importancia porque la deidad, siempre masculina en el Judeocristianismo, va a admitir en su seno la componente femenina. Aunque la Sofía gnóstica no es admitida todavía —había sido convertida en la paloma del Espíritu Santo— al menos la esencia de lo femenino comienza a ser considerada al referirse a la deidad.

La referencia fundamental a la figura del andrógino la hallamos en *El Banquete* de Platón, en el que describe a los seres primigenios de forma esférica que pueden ser conjugación de dos mitades: masculina-femenina, masculina-masculina y femenina-femenina. En la caída serán separados y deberán buscar a su mitad. Pero lo que se transmite sobre el concepto del andrógino, la idea que perdura y que evoluciona en el neoplatonismo, es que *“la perfección humana se imaginaba como una unidad sin fisuras”*². Esta idea está también presente en el hermetismo. En el *Discurso perfecto*, se pone de relieve que *“Dios no tiene nombre, o mejor dicho, que los tiene todos, puesto que es conjuntamente uno y todo. Infinitamente lleno de la fecundidad de los dos sexos, alumbra todo lo que se propone procrear”*³. Esto es, Dios como perfección ha de contener en sí a los dos sexos. Pero el andrógino no está presente solamente en las vías neoplatónica y hermética. La tradición cristiana también había tratado el tema y se planteaba la androginia de Dios. Para ello debemos remitirnos a Escoto Erígena. Escoto piensa también en una división de los seres pero de origen cósmico: las sustancias se habían dividido a partir de Dios, llegando hasta la naturaleza del hombre que quedó separado en macho y hembra. Para Erígena, la división es la consecuencia del pecado, por ello la unión del hombre y la mujer es la reunión de las sustancias y la manera de alcanzar a Dios, pues en Dios no existe división, es todo y uno. En el final de los tiempos se logrará la reunificación del hombre. Cristo anticipa la reintegración final y aúna en sí los dos sexos. Cita Erígena a Máximo el Confesor, quien dice que Cristo, al resucitar, no era *«ni varón ni hembra, aunque nació y murió como varón»*⁴.

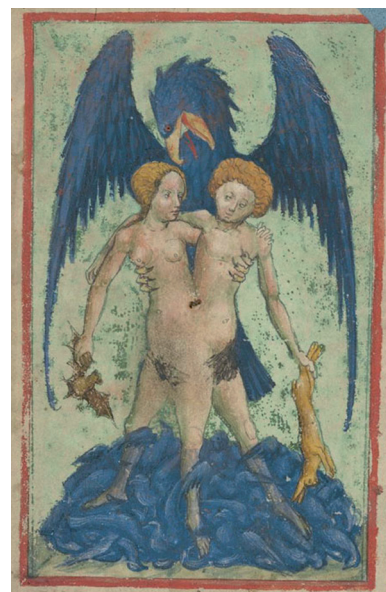


Ilustración del andrógino en el *Aurora Consurgens* (S. XV)

² Eliade, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona, Editorial Kairós, 2001, p. 105.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.



Leonardo da Vinci. *San Juan* (1513), óleo sobre tabla, 69 x 57 cm, Museo del Louvre, París

Estas concepciones del andrógino tendrán una larga tradición en los textos herméticos, sobre todo entre los siglos xv y xviii, entre los que destaca el *Aurora Consurgens* del siglo xv inspirado en Tomás de Aquino, aunque censurado mas por Trento por su ascendencia hermética, sentó las bases para otros textos herméticos de los siglos venideros. Pero fijémonos en la iconografía: la concepción física del andrógino en estos textos es la de un cuerpo humano con dos mitades, una femenina y otra masculina, y con dos cabezas, de mujer y de hombre. Se trata de una entidad que se correspondería más con otro de los mitos griegos, el del hermafrodita, mitad hombre y mitad mujer.

El andrógino que nos interesa es distinto al hermafrodita, es la combinación en un solo cuerpo, en conjunción total, de rasgos femeninos y masculinos a un mismo tiempo. Este andrógino se plasma en las figuras de dos grandes genios renacentistas, Miguel Ángel y Leonardo da Vinci. Vamos a analizar someramente la figura del andrógino en Leonardo, pues es la androginia que detectarán en el xix los estudiosos del Renacimiento, fundamentalmente Walter Pater.

Giancarlo Maiorino estudia el andrógino leonardesco y propone diversas fuentes para el maestro florentino. Por un lado cita una fuente cabalística: el Adán Kadmon, el hombre universal, no caído, el cual representa la unidad antropomórfica y que no depende de las reglas de la naturaleza⁵. Este aspecto se refuerza con los pensamientos de otro humanista, Leone Ebreo, que a finales del siglo xv reproduce la misma idea sobre el Adán original en el que se unen indisolublemente los dos sexos. Baltasar de Castiglione también opina al respecto:

(...) como un solo sexo muestra imperfección, los teólogos antiguos atribuyen los dos sexos a Dios: así, Orfeo dijo que Jove fue hombre y mujer; y leemos en la Sagrada Escritura que Dios creó al hombre y a la mujer a su propia semejanza⁶.

Y Pico de la Mirandola también reflexiona acerca de la androginia:

No es sino un misterio el por qué Dios creó al hombre masculino y femenino. Esta es, de hecho, la prerrogativa de las almas celestiales para asumir simultáneamente la función de contemplación y dominio de los cuerpos... Espe-

⁵ Maiorino, Giancarlo, *Leonardo da Vinci. The daedalian mythmaker*, Pennsylvania State University, 1992, p. 96.

⁶ Castiglione, Baldesar. *The book of Courtier*. Charles Scribner's sons, Nueva York, 1903, p. 183.

cialmente entre los antiguos, fue costumbre, como observamos en los himnos órficos, el designar por los términos “masculino” y “femenino” esas dos fuerzas en la misma sustancia, una de las cuales contempla mientras que la otra regula el cuerpo⁷.

Bien pueden haber sido estos y otros pensadores quienes influyeran en Leonardo a la hora de concebir la figura andrógina que aparece en algunas de sus obras maestras. Esta ambigüedad andrógina está presente en el rostro de algunas de sus figuras mas célebres.

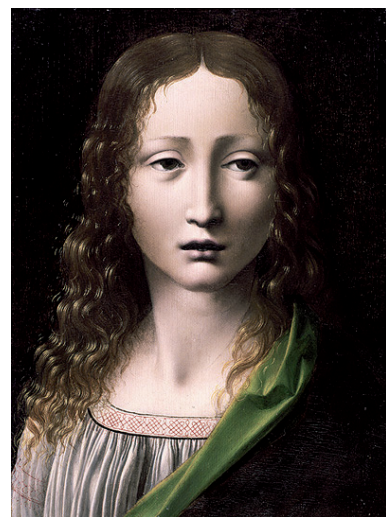
Leonardo es un artista con una producción muy reducida de lienzos pero con una vastísima colección de dibujos y bocetos. Su preocupación parecía mas la del conocimiento anatómico, de los gestos, de las posturas, de la composición, de la perspectiva. Y es gracias a ellos a través de los cuales consigue la perfección en sus grandes obras.

Nos gustaría poner de manifiesto que es significativo que los temas paganos a penas están presentes en la iconografía leonardesca, cuyo referente más destacado sería sin duda su interpretación de *Leda y el cisne*. Sin embargo Leonardo sí realiza toda una serie de obras maestras de temática cristiana, aunque en ellas aparecen elementos heterodoxos de los cuales vamos a destacar la presencia de la androginia.

La obra del andrógino leonardesco por antonomasia es el *San Juan* del Louvre. Pero ¿por qué razón lo representa como un ser andrógino? Probablemente por su parentesco con Cristo, por ser de alguna manera su predecesor, por ser el que anuncia y bautiza a Jesucristo. Este personaje, como más adelante veremos, será la inspiración para diversos dioses paganos de carácter andrógino del imaginario finisecular.

La última cena también alberga en su imaginario figuras andróginas. Claramente el *San Felipe* muestra un rostro ambiguo, afeminado por su melena y la suavidad de sus rasgos, los cuales se ponen más de manifiesto en el dibujo preparatorio.

Faltaría quizá la materialización de esa androginia divina en la representación de un Cristo por parte del maestro florentino. La obra probablemente existió y a buen seguro fue un dibujo, que no ha llegado hasta nosotros. Hacemos esta aseveración porque lo que sí conocemos es una tabla que se halla en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, obra atribuida a Giovanni A. Boltraffio, en la que una figura andrógina, tradicionalmente considerada



Giovanni A. Boltraffio. *El Salvador adolescente* (hacia 1490-1495) Óleo sobre tabla, 25x18,5 cm. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

⁷ Pico della Mirandola, *Heptaplus* (II, 6).



Edward Coley Burne-Jones. *Desiderium* (1873) Lápiz, 21 x 13,3 cm. Tate Gallery, Londres

como una representación femenina (primero la hija del Verrocchio, luego la Magdalena), finalmente ha sido identificada como la de un joven Jesús. Y esta obra procede sin duda alguna de este discípulo y fue realizada en el taller de Leonardo en Milán, bajo la directa supervisión del maestro⁸, lo que nos da una idea de que la androginia fue una de las iconografías que Leonardo enseñó a sus discípulos en sus clases de pintura.

2.1. La segunda oleada prerrafaelita

Vamos a fijar nuestra mirada en el ámbito inglés. La figura de John Ruskin vehicula el interés por el Renacimiento hacia el legado pictórico de sus discípulos, los Prerrafaelitas, en cuyo nombre se desvela su interés por el arte del *Quattrocento* italiano. A comienzos del XIX empiezan a aparecer en Inglaterra libros de estampas con imágenes del Renacimiento italiano. No obstante, el arte que se difunde es el arte religioso cristiano y no hay, en la primera mitad del siglo, recepción de los temas paganos. Además llega a las islas el influjo de otros redescubridores del arte renacentista, los Nazarenos alemanes, de profundo carácter cristiano.

De este modo, el arte que va a desarrollar la Hermandad en sus primeros años es de temática cristiana, además de visitar temas literarios como Shakespeare o las leyendas artúricas. Algunos miembros de la Hermandad son profundamente cristianos, como es el caso de Holman Hunt, quien incluso viajará a Tierra Santa para conocer de primera mano los paisajes y los colores de las tierras en las que vivió Cristo.

Los temas paganos aparecen más adelante, una vez disuelta la P. R. B. con ejemplos como la *Venus Verticordia* o la *Astarte Siriaca* de Rossetti. De este modo, la temática andrógina no aparecerá hasta la segunda generación de prerrafaelitas, en concreto de la mano de Burne-Jones y de Simeon Solomon.

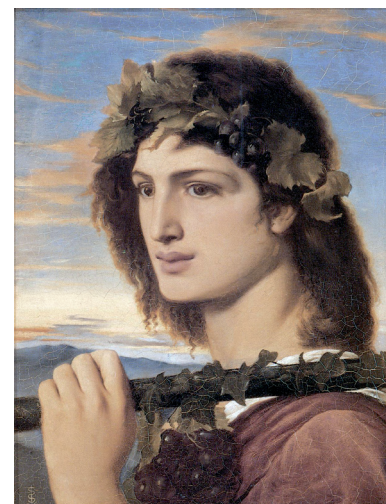
Volvamos la mirada a la génesis de los dioses andróginos demoníacos. Se encuentra, como hemos mencionado, en los Prerrafaelitas tardíos. El primero de ellos que trata abiertamente el tema del andrógino es Burne-Jones. El interés por el tema tiene también su origen en el Renacimiento. Burne-Jones viaja en el otoño de 1871 a Roma, Florencia y Asís. De este viaje toma inspiración para sus series *La Bella Durmiente* y *Cupido y Psique*. El dibujo titulado *Desiderium* es un estudio para la cabeza de Cupido y que encarna el deseo amoroso. Está inspirado en

⁸ Recurso electrónico: Ceres, Ministerio de Cultura, Educación y Deporte. <http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=126175&inventory=02680&table=FMUS&museum=MLGM>. [Consultado 17/5/2013]

unos versos del siglo xvi de Edmund Spenser pertenecientes a *The Faerie Queen*:

Twixt both his hands few sparks he close did strayne,
Which and still he blew and kindled busily,
That soone they life conceiv'd, and forth in flames did fly⁹.

Tenemos de nuevo la cuestión de la androginia. Si el protagonista de los versos, así como el dios Cupido que quiere representar, es masculino, el modelo para el dibujo es claramente femenino. Como ya mencionaremos en el apartado dedicado a las *Andrómedas*, Burne-Jones está obsesionado con la imagen de su amada Maria Zambaco. De este modo, incluso para sus imágenes masculinas, como es el caso de este *Cupido*, Burne-Jones se inspira en una protagonista femenina. De algún modo hay también un componente alegórico, de sublimación, en este dibujo: es la personificación del deseo amoroso en el rostro de su enamorada.



Simeon Solomon. *Bacchus* (1867)
Óleo sobre tabla, 50,8 x 37,5 cm,
Birmingham Museums & Art Gallery

Es sin duda Walter Pater quien va a poner de relieve la síntesis de lo pagano y lo cristiano en sus estudios sobre el Renacimiento. A raíz de una obra de Leonardo, Pater hace alusión a la presencia del elemento andrógino, en concreto al citado *San Juan*:

Así ocurre con el llamado *San Juan Bautista* del Louvre; de los escasos desnudos pintados por Leonardo, cuya piel oscura y delicada, y sus cabellos de mujer resultarían imposibles de encontrar en el desierto, y cuya sonrisa fingida parece indicarnos algo más allá del gesto y las circunstancias externas¹⁰.

A partir de este punto, la androginia va a aparecer a lo largo de la obra de Burne-Jones. Ejemplos notables son *Phylis and Daemophoon*, *The Depths of the Sea* y sus series de ángeles.

También de la segunda generación prerrafaelita nos topamos con uno de los grandes pintores del andrógino: Simeon Solomon. Su homosexualidad, causa sin duda de muchas de sus frustraciones, tanto por su origen judío como por su contexto en la Inglaterra Victoriana, le hará sublimar el alma femenina atrapada en cuerpo femenino a través de la figuración del andrógino. Va a cultivar también el tema de las deidades paganas andróginas de origen renacentista. Cupido, de nuevo, e Hypnos forman parte de su repertorio, pero el dios que mejor representa la androginia en la obra de Solomon es Baco. Existe en este caso una relación directa

⁹ Spenser, Edmund. *The poetical works of Edmund Spenser*. Volumen II. William Pickewring, Londres, 1839, p. 256.

¹⁰ Pater, Walter. *El Renacimiento*. Alba Editorial, Barcelona, 1999, p.127.



Aubrey Beardsley, *Hermaphroditus* (s. d.),
Colección particular

entre Solomon y Walter Pater, que nos lleva de nuevo a la referencia renacentista de la obra. Se da la circunstancia de que Pater ve este cuadro en la Royal Academy en 1867 y hará referencia de ella en uno de sus escritos, publicado en *The Fortnightly Review* el mismo año y mas tarde recogido en sus *Greek Studies* de 1895. La reseña dice así:

(...) un 'Bacchus' obra de un joven pintor judío, en la exposición de la Royal Academy de 1868, tuvo una completa y muy fascinante aceptación; (...) el dios de la amargura del vino, 'de las cosas demasiado dulces'; el agua del mar de la uva de Lesbiana llegó a ser en cierto modo salobre al servirse en la copa¹¹.

La idea de Pater acerca de la comunión en el Renacimiento de lo pagano y lo cristiano podría estar puesta de manifiesto en esta obra de Solomon. Este joven Baco, coronado de pámpanos y en un atardecer, bien podría representar la aurora del paganismo ante el advenimiento del mundo cristiano.

Fruto de la influencia prerrafaelita vamos a citar los primeros dibujos de Aubrey Beardsley. El artista es sin lugar a dudas iconoclasta. Aunque trate algunos temas cristianos en su producción, éstos suelen ser encargos. Su gusto se centrará más en lo pagano y sobre todo en lo demoníaco, fruto de ese gusto por lo decadente que se aprecian sobre todo en sus ilustraciones para la *Salomé* de Wilde. El gusto por lo andrógino en Beardsley se manifiesta desde sus comienzos y aparece como una postura estética: sus personajes, tanto masculinos como femeninos tienen todo un aparato de meticulosidad y ambigüedad propia del refinamiento y la extravagancia del dandismo.

En este apartado nos fijamos solamente en sus obras tempranas, en las que en ocasiones encontramos el influjo de Burne-Jones —a quien conocía personalmente y quien reconoció su talento— y de Simeon Solomon, de quienes sus primeros trabajos son deudores. El andrógino de Solomon parece estar presente en algunos encargos: *Adoramus Te* y *A Christmas Carol* muestran ángeles músicos con rostro afeminado. No obstante, Beardsley da el paso y dibuja la ambigüedad sexual de forma explícita en su *Hermaphroditus*. Pero la influencia prerrafaelita pronto dejará a un estilo mucho más personal, monocromático, con influencias japonistas y que se reivindicará como puntal para el arte modernista.

¹¹ Citado en Colin, Cruise. *Love revealed. Simeon Solomon and the Pre-Raphaelites*. Merrell Publishers Limited, Birmingham, 2005, p. 135. Nótese que Pater menciona que vio esta obra en la Royal Academy en 1868, pero se trata de un error. Lo vio en 1867.

2.2. La tradición del andrógino en Francia

El tema de la androginia en Francia tiene una tradición que se desarrolla a lo largo del siglo XIX. Su origen podemos hallarlo en el Neoclasicismo con David a la cabeza, cuando a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX se presenta la figura del dios o del héroe efébo de carácter andrógino, siempre rodeado de connotaciones ideológicas, estéticas y psicológicas. Es un efebo ligado a una clientela masculina y homoerótica. Pero el andrógino finisecular presenta diferencias con el tipo neoclásico: su imagen está más espiritualizada y es más pasiva. De acuerdo con Patricia Mathews:

(...) este andrógino asexual trataba de simbolizar la vertiente espiritual de la naturaleza y la trascendencia del cuerpo respecto al mundo material, cuestiones tan anheladas por los Simbolistas, en claro contraste, pero en ningún caso dependiente, de la representación de la *femme fatale* basada en el instinto¹².

Efectivamente los dos polos de los tipos iconográficos del imaginario simbolista finisecular son el andrógino y la mujer fatal. De este segundo tipo nos ocuparemos fundamentalmente en los capítulos dedicados al satanismo y a la pornografía, donde veremos proliferar un imaginario misógino que atribuye la voluptuosidad pecaminosa a una mujer que empieza a reivindicar su papel social y que se constituye como amenaza al ideario patriarcal consolidado en occidente hasta la fecha.

La literatura francesa también hace referencia a personajes de sexualidad ambigua y se mantiene proclive en la generación andróginos de distintos tipos: el idealista, el de la *Serafita* (1834) de Balzac, elevada, capaz de atraer el amor de los dos sexos, siempre desde la castidad, a o el puramente físico, de *Monsieur Venus* (1884) de Rachilde, en donde prima la relación sexual con connotaciones masoquistas. En la primera categoría tendríamos que enmarcar también a Joséphin Péladan, esteta, literato e impulsor del Salon de la Rose+Croix en París, que dedicará un ensayo al andrógino y desarrollará también el tema en varias de sus novelas y conferencias. Para Péladan el andrógino desde el punto de vista artístico tiene lugar en el Renacimiento y, fundamentalmente, en Leonardo. Péladan dirá:

Leonardo ha encontrado el canon de Policeto, que se llama el andrógino... El andrógino es el sexo artístico por excelencia. Confunde los dos principios, el femenino y el

12 Mathews, Patricia. *Passionate discontent. Creativity, gender, and French Symbolist Art*. The University of Chicago Press, Londres, 1999, p. 113.



Gustave Moreau, *Apollo and the satyrs* (1893-95) Óleo sobre tabla, 26,35 x 21,91 cm., colección privada

masculino, y los equilibra. A toda figura exclusivamente masculina le falta gracia; a la otra, exclusivamente femenina, le falta fuerza.

En la Gioconda, el dominio cerebral del hombre de genio se confunde con la voluptuosidad de la mujer gentil: esto es androginismo moral.

En el San Juan, la unión de las formas es tal, que el sexo se transforma en un enigma.

El artífice del efebo, del adolescente, ha encontrado el claroscuro.

El San Juan del Louvre manifiesta este procedimiento en su plenitud, pero en lugar de un claroscuro físico, exterior, como un juego de luces y sombras, Leonardo descubre el claroscuro anímico¹³.

Comentados estos antecedentes procedemos al análisis de esta iconografía que se desarrolla profusamente en el Simbolismo francés.

2.3. Gustave Moreau

Es de justicia referirnos en primer lugar al padre de la pintura Simbolista, Gustave Moreau. Y Moreau crea buena parte de su obra a partir de su admiración y formación a través de la pintura renacentista. Sus diversos viajes a Italia y las obras del Louvre le permiten un contacto directo con los grandes maestros del Renacimiento. Son Leonardo y Miguel Ángel sus máximas influencias, maestros a los que copiará para conocer su técnica y de cuyos temas beberá para muchas de sus creaciones.

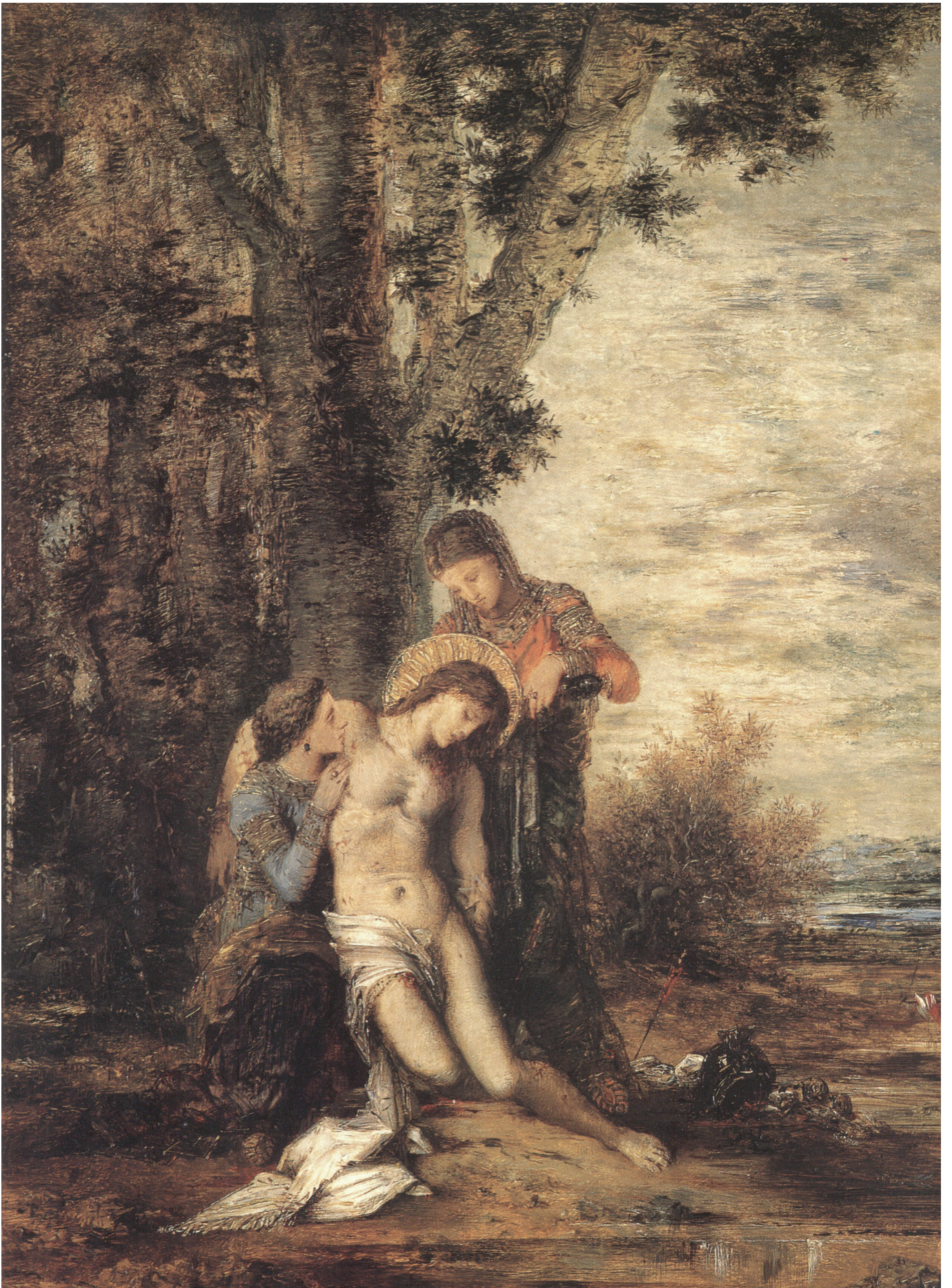
El andrógino forma parte de la iconografía de Moreau y podemos afirmar su filiación Leonardesca, de acuerdo con Larry J. Feinberg: "*Sus tipos andróginos encuentran también su origen en las obras de Leonardo y sus discípulos*"¹⁴. En concreto, el *San Juan* del Louvre ya identificado por Pater como señalábamos anteriormente, así como la ambigüedad de la *Gioconda*, parecen ser dos de los referentes para la imagen andrógina en Moreau.

Haciendo una reflexión acerca de los tipos andróginos en Moreau podemos concluir que pertenecen a dos tipologías: o bien personajes cristianos o bien paganos pero con un cierto velo cristiano, tan propio de este sincretismo de raigambre renacentista. No obstante, un hecho remarcable en su pintura es que la mirada de

13 Péladan, Joséphin. *Épilogue en Leonardo da Vinci, conferencias florentinas*, Milán, Treves, 1910, p. 308. Citado en Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. El Acantilado, Barcelona, 1999, p. 602.

14 Feinberg, Larry J. "Gustave Moreau et la Renaissance italienne". *Gustave Moreau (1826-1898)*. Réunion des Musées Nationaux, París, 1998, p. 19.

Gustave Moreau. *San Sebastián y las santas mujeres* (1869) Óleo, 32,1 x 23,7 cm, The Sain Louis Art Museum



Moreau va a localizar a todos sus personajes en lugares exóticos, fruto de otra de sus grandes influencias pictóricas: el orientalismo.

De este modo, la pintura de Moreau se mueve en esa panorámica pagano-cristiana y cuando trata al andrógino, siempre lo hace desde la perspectiva de la trascendencia. Por una parte sus *san Sebastianes*, que representarían la vía cristiana, o su Apolo, dios de la belleza masculina, cuando mira a la vertiente pagana. Su *Júpiter y Sémele* es también otro ejemplo de androginia: un dios que en sus primeros bocetos era barbado y poderoso, aparece imberbe y dulcificado en la versión final. En lo que concierne a Apolo, Moreau trata el tema tanto al comienzo de su carrera como en su madurez, y en ambos casos se trata de un arquetipo andrógino. Esto nos revela que el ideal andrógino es una constante a lo largo de toda la obra de Moreau. Si bien el *Apolo* de su juventud sigue un modelo rafaelesco, su versión posterior nos refleja toda la personalidad de Moreau. Además, al igual que comentábamos del *Baco* de Solomon, Apolo está investido de una aureola, lo que le concede unos ciertos visos de cristiandad. Aquí el dios pagano parangona a Cristo. Moreau, en su obsesión orientalizante dotará de nuevo a la escena de una atmósfera recargada por la combinación de elementos cristianos y paganos en una suerte de mixtura iconográfica compleja.

Una figura clave de la pintura de Moreau con respecto a la androginia es la de san Sebastián, cuyos referentes arrancan del Renacimiento y se mantienen a lo largo de la tradición pictórica europea de la Edad Moderna. Estos referentes andróginos aparecen también explícitos en el tratamiento del tema por Moreau. Incluso diríamos más: Moreau va a sentar las bases estéticas para la configuración de la figura de san Sebastián como icono gay, no sin contar con los referentes literarios finiseculares como lo son el *Sebastien Roch* (1890) de Mirbeau, *Le martyre de Saint Sébastien* (1911) de D'Annunzio y *Sebastian im Traum* (1915) de George Trakl.

Podríamos decir de san Sebastian en Moreau que se trata en cierto modo un mártir que emula a Cristo desde el punto de vista iconográfico, aunque con particularidades. Si miramos a su hagiografía, Sebastián muere joven, atado a un poste, semi-desnudo y es asaeteado por los hasta entonces compañeros del cuerpo de arqueros que le consideran traidor por abrazar la fe cristiana. La truculencia fue la característica en la representación tradicional del santo, sobre todo en los temas en los que las innumerables flechas atraviesan la carne macilenta de un joven san Sebastian, que bien puede recordarnos a los Cristos sanguinolentos del Barroco español. Pero sin embargo en Moreau encon-

2.4. Péladan y los Salones de la Rose+Croix

Insuflar al arte contemporáneo, sobre todas las cosas, la cultura estética de esencia teocrática: este es nuestro nuevo curso. Arruinar toda noción vinculada a la ejecución superficial, a extinguir el diletantismo técnico, a subordinar las artes al Arte, o lo que es lo mismo, retornar a la tradición que considera el Ideal como el único ánimo del esfuerzo arquitectónico, pictórico o plástico¹⁶.

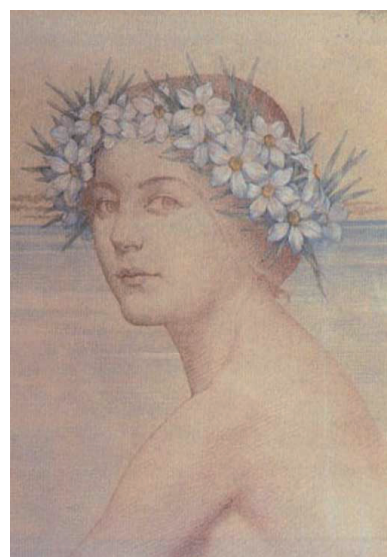
16 Citado en Hand, Marla H. "Carloz Schwabe poster for the Salon de la Rose+Croix: A Herald for the Ideal in Art". *Art Journal*, Vol. 44, No. 1, The Poster (Spring, 1984), p. 40.



115



Alexandre Séon. *Curieuse!* (1894-1897)
Litografía en color. Colección particular



Alexandre Séon. *Narcisse* (1898)
Dibujo, 45 x 33 cm. Colección particular

Con el mecenazgo del Conde Antoine de la Rochefoucauld, Péladan será capaz de llevar a cabo su ofensiva contra el arte de su tiempo a través de su Salon de la Rose+Croix que verá la luz en su primera edición en 1892 en la Galería Durand-Ruel de París.

Quiero detenerme por un momento en el papel que juega la idea de la mujer en los salones de Péladan. Pese a la misoginia que impregna todo el arte finisecular y también los preceptos de Péladan, la figura de la mujer va a tener una fuerte presencia en las obras expuestas. Pero es una mujer con atributos masculinos, una suerte de andrógino con cuerpo de mujer, desarrollado con maestría egregios participantes en el Salón como Fernand Khnopff. Cabe notar ya su presencia, como ente alegórico, en el cartel de presentación del primer salón, de la mano de Carlos Schwabe. Ideal, Tradición y Belleza, los tres *mottos* del Salón, se van a ver reflejados en esta imagen que es programática en sí. Unas escaleras ascendentes hacia la luz muestran a tres mujeres a distinto nivel que son las alegorías que desentrañan la idea de Péladan: en el nivel más bajo, sin todavía haber comenzado a ascender está la Humanidad encarnada en una mujer semidesnuda que mira hacia arriba y de la que solamente vemos media figura, en el segundo otra mujer, vestida de oscuro y portando una lila, simboliza la Pureza, que observa cómo la Fe, en el nivel más alto, un ser que porta la luz, ilumina el Paraíso. Para Péladan, Fe, Pureza y Humanidad se traducen ante el hombre en forma de mujer.

Repasando las obras que constituyeron el primer Salon de la Rose+Croix observamos esta presencia de la mujer. Muchas veces como alegoría de la Naturaleza, de las olas, del río, de la Providencia, pero también grandes damas de la historia y la literatura como Juana de Arco y Ofelia, o diosas babilónicas como Istar, de la que hablaremos más adelante. Cabe preguntarse por la significación personal de Péladan hacia la mujer. A la vista de los textos ya mencionados sobre la androginia, Péladan la persigue como meta personal: en ocasión utilizará seudónimos femeninos como el de Princesa A. Dinska o Miss Sarah, así como el más conocido y que supone también una alteración del género, Joséphin Péladan. Cabe por ello pensar en la importancia que para Péladan tiene la mujer o, al menos, el lado femenino del hombre.

Así, la androginia interior del Sâr, expresada en sus obras literarias tiene su trasunto en las obras que exhibe. Citaremos como ejemplo más notorio de androginia el dibujo que Alexandre Séon muestra en el primer salón y que había sido el frontispicio de *Curieuse!* Esta androginia en lo femenino tiene su correlato en



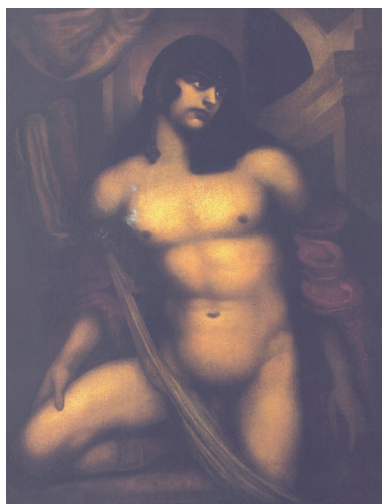
Armand Point. Cristo y María Magdalena (1900) Lápiz sobre papel, colección particular

los personajes divinos masculinos y afeminados. Éstos aparecen también en la producción de Alexandre Séon. Séon va a seguir la consigna dictada por Péladan en su ensayo *De l'androgynie*:

Todo es armónico en la creación: y si las iniciaciones dictan, por unanimidad, que el hombre solo alcanza la perfección cuando se reúnen en sí los dos tipos sexuales en el carácter moral, otro tanto ha de ocurrir en el aspecto físico. (...) Como el arte sólo ha de representar héroes y heroínas, alegorías o personificaciones, no hay mas forma que elevar a categoría heroica a musas y dioses que masculinizando a las primeras y feminizando a los segundos¹⁷.

Séon cuenta con un dibujo de *Narciso* efebo representado en su plenitud y con rostro de caracteres ambiguos propios del andrógino. Narciso, el dios que solamente tiene ojos para si mismo, mira y se complace de su belleza juvenil al verse reflejado en el río como en un espejo. Encontramos así el tema del doble, también común en el Simbolismo, ese doble que puede representar a la vez la androginia, pues el andrógino es un doble en si mismo: la imagen reflejada y la real representan los dos polos de su realidad, la masculina y la femenina. El tema del doble lo encontramos también con frecuencia en el gran pintor del andrógino finisecular, el belga Fernand Khnopff, quien representa a varias de sus mujeres andróginas reflejadas ante el espejo.

¹⁷ Citado en Jumeau-Lafond, Jean-David. *Los pintores del alma. El Simbolismo idealista en Francia*. Fundación cultural Mapfre Vida, Madrid, 2000, p. 246.



Salomon Léon Sarluis. *Adonis* (1900)
Óleo sobre lienzo 130 x 97 cm. Colección particular



Edgar Maxence. *Cabeza de divinidad ¿Mercurio?* (1907) Acuarela y gouache sobre papel 45 x 37 cm. Colección particular

Otro ejemplo de un artista relacionado con el Salón es el *Adonis* andrógino de Sarluis. De nuevo hay una mirada claramente al Renacimiento, como señala Jumeau-Lafond¹⁸. El dios está inserto en un espacio renacentista, bajo una cúpula con sus columnas y cubierto por un velo. El influjo de Leonardo se percibe en el *sfumato* que envuelve al dios, pero Sarluis quiere dotarlo de una aureola tremendamente oscura. Todos los tonos son pardos y su rostro, más que el de un ángel parece extraído del averno. La figura pertenece más a las tinieblas que a la luz del Paraíso. Es extraño que el dios de la belleza masculina parezca más un diablo que el alma pura y completa que pretendía poseer Péladan.

También del círculo de Séon y de Sarluis tenemos a Edgar Maxence, que vuelve a cultivar de nuevo el tema de la deidad pagana andrógina. Aunque la escuela de Maxence es puramente simbolista, se perciben en su pintura las influencias británicas: Burne-Jones, Watts y Waterhouse, cuyas exposiciones en París le habían impresionado. Maxence se ve cautivado por el paganismo esotérico y mira tanto al clasicismo renacentista como al paganismo céltico, a la par que presenta una mirada heterodoxa al Cristianismo. Todos estos elementos se traducen en una pintura del ideal, un ideal sincrético, que Maxence llevará a la práctica a través de un colorido luminoso de una gran belleza.

La androginia vuelve a estar presente en su obra. El ejemplo que mostramos representa a una deidad clásica, probablemente Mercurio, por sus atributos: el casco alado y el cetro o caduceo. El rostro rosado con unos profundos ojos marrones, labios finos que denotan feminidad, así como una larga cabellera pelirroja representan una suerte de combinación de libertad femenina encarnada en un dios masculino. Las nubes del fondo sitúan a este dios en un paraje olímpico, alejado del mundo terreno.

Cerramos el círculo de artistas relacionados con el ámbito rosacruz haciendo mención a Armand Point, quien tiene en su haber toda una serie de dibujos titulados *Andróginos*, que reivindican directamente esta temática sin cortapisa del uso de un tema mitológico, religioso o literario como pretexto para su representación. Uno de ellos lleva por título *Andrógino florentino*. Tenemos de nuevo la conexión con Leonardo y con el *Quattrocento*. Pero Point va a dar un paso más: la representación del Cristo andrógino al más puro estilo leonardesco. Se trata de un Cristo alejandrino en el *noli me tangere*. El dibujo es tremendamente representativo de las dos posibles androginias: la del hombre afeminado y el de la mujer virilizada: frente al Cristo de rostro suave, María Magdalena aparece en un perfil que denota fuertes rasgos faciales masculinizados. Es la quintaesencia de las enseñanzas de Péladan plasmadas en una obra.

¹⁸ Ibidem.



2.5. El andrógino por antonomasia: Fernand Khnopff

Si hablamos de la máxima expresión de lo andrógino en el fin de siglo, el autor que lo representa sin lugar a dudas es el belga Fernand Khnopff. Discípulo en París de Gustave Moreau, pudo familiarizarse desde muy pronto con los ambiguos *Apolos* y *san Sebastianes* del maestro. Como venimos argumentando a lo largo del presente capítulo, el contexto para las manifestaciones de lo divino es el sincrético. En Khnopff predomina lo mitológico, lo que superpone con sus sentimientos. Sus necesidades expresivas requieren de esos dioses o de esas figuras misteriosas para hacerse tangibles. No en vano será Hypnos, el dios del sueño, el fetiche del artista —presente en muchos de sus cuadros y esculpido en varias ocasiones—, la deidad pagana del mundo onírico, espacio donde siempre se encuentran enmarcadas las creaciones de Khnopff. De él dirán: “sibilino, ambiguo, enigmático, extraño, amigo de Giorgione y de Botticelli”¹⁹. Ahí está de nuevo la sublimación del Renacimiento en una nueva forma artística que se aleja de cualquier marco espacio-temporal: la obra de Khnopff se desarrolla en la eternidad.

Pero a la ambigüedad heredada del renacimiento se le suma el gusto decadente. Una obra literaria parece marcar a Khnopff definitivamente para la creación de sus obras ambivalentes: *Monsieur Vénus* de Rachilde, publicada en Bruselas en 1884. En los lienzos de Khnopff parece resonar con fuerza la atracción por el cuerpo ambiguo:

Je ne puis te voir sans devenir fou; parce que t'adivine
beauté me fait oublier qui je suis et me donne des transports
d'amant; parce que je perds la raison devant tres nudités
idéales... Et, qu'importe à notre passion delirante le sexe

¹⁹ Pica, V. “Artisti contemporanei: Fernand Khnopff”, in *Emporium*, Bérghamo, 1902, septiembre, nº 93, p. 188. Citado en Varios Autores, *Fernand Khnopff. Catalogue de L'oeuvre*. La Biblioteque des Arts, Bruselas, 1979.

Fernand Khnopff. *Las caricias* (1896)
Óleo sobre tabla, 50,5 x 150 cm,
Musées royaux des Beaux-Arts de
Belgique, Bruselas

de ses caresses? Qu'important les preuves d'attachement que peuvent échanger nos corps? Qu'important le souvenir d'amour de tous les siècles et la réprobation de tous les mortels?... Tu es belle... je suis homme, je t'adore et tu m'aimes!²⁰.

También están muy presentes en la configuración del ambiguo lecturas ya mencionadas como *Serafita* de Balzac o las teorías del andrógino del que fuera su valedor Joséphin Péladan, anteriormente mencionadas.

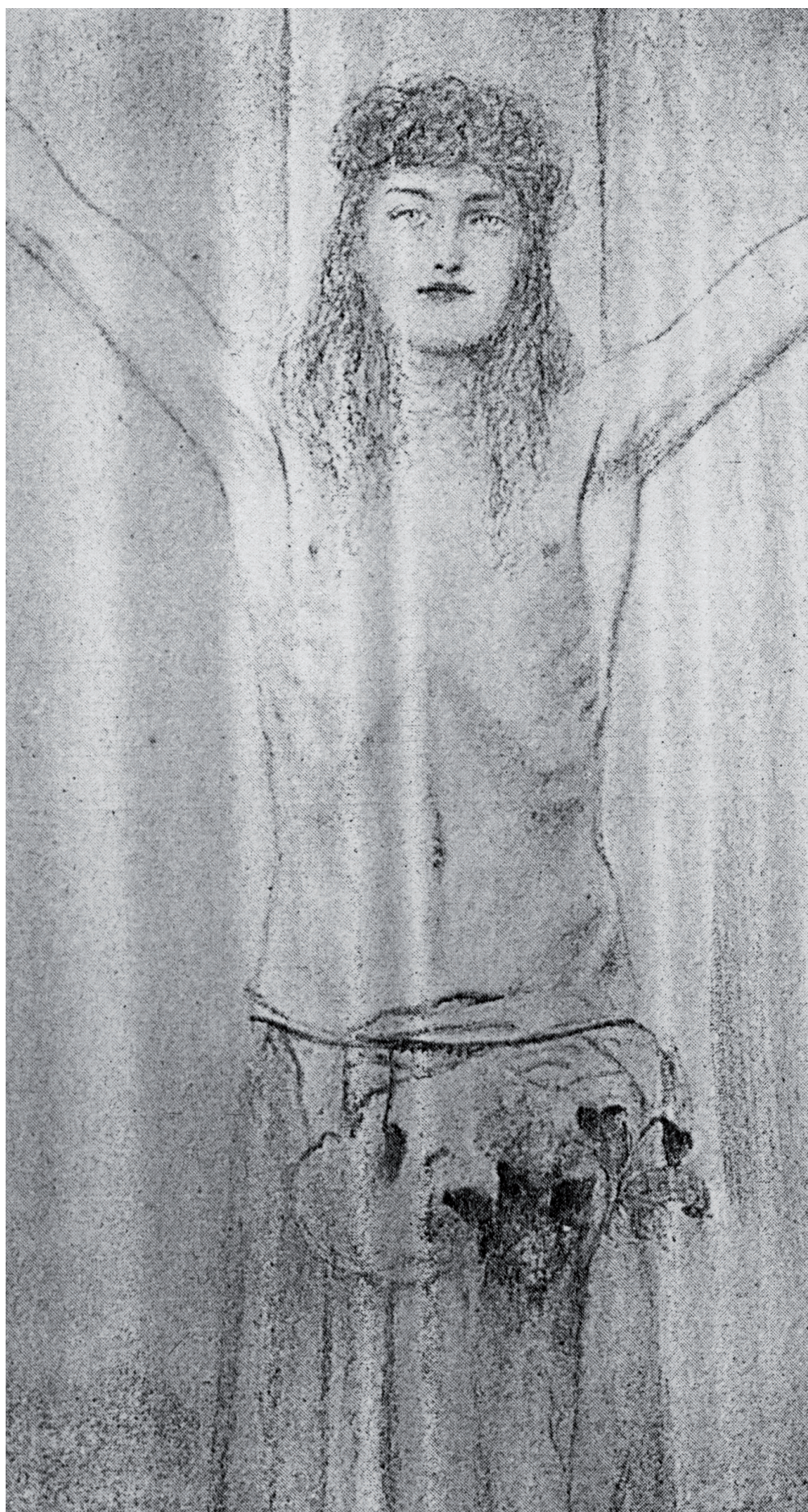
Pero si el andrógino decimonónico es mayoritariamente una figura masculina ambigua, para Khnopff es al revés: es la mujer con rostro equívoco, con formas poco pronunciadas, la que parece ser la portadora de la androginia. Quizá sea la obsesión por su hermana Marguerite la que le lleva a esa sublimación. El amor incestuoso —siempre sublimado— en Khnopff parece quedar fijado en rostros cuasi-femeninos que parecen fundir en un ser único las almas de los dos inseparables hermanos. Es la fantasía de lo incestuoso trasladada a la representación de lo sublime que se materializa en el rostro andrógino femenino.

Esta *femme androgyne* se materializa en toda su producción de vaporosos rostros femeninos, pero también en la *Medusa*, en *Artemis*, en *Istar* —en la que nos detendremos más adelante— así como en su alegoría del paganismo. La apoteosis de la androginia pagana es sin duda *El Arte*, *Las caricias* o *La esfinge*, de 1896. En él se contrasta lo masculino y lo femenino, lo bestial y lo humano, lo cristiano y lo pagano, que se tocan simbólicamente en la unión de dos mejillas. El San Juan-Edipo efébo está junto a la esfinge, que con gran originalidad Khnopff representa mediante un cuerpo de leopardo con rostro de mujer.

La ambivalencia de lo pagano y lo cristiano se materializa también en otras obras. Una de las más inquietantes en nuestra opinión es *El incienso* (1898). El nombre alude sin duda alguna a la celebración eucarística, pero la portadora del incienso purificador es una mujer andrógina cubierta de un precioso sallo y de una capa. En palabras de Fierens-Gevaert “el artista ha exprimido las tres particularidades del vapor sagrado: el fluido gris del humo, la voluptuosidad que procura su perfume y su destino esencialmente místico”²¹. Pero ello encarnado en un ser femenino ¿una Virgen María, acaso una papisa? Khnopff rompe el muro de la esencia patriarcal de la Iglesia.

20 Rachilde. *Monsieur Vénus*. Bruselas, 1884, p. 197.

21 Varios Autores, *Fernand Khnopff. Catalogue de L'oeuvre*. La Biblioteque des Arts, Bruselas, 1979, p. 141.



*Fernand Khnopff. Une martyre
(1900) Pintura a la cera.
Ubicación desconocida*



Fernand Khnopff. *El Cristo de los desempleados* (1917) Crayon sobre papel, 30,7 x 22 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas

Pero Khnopff va mas allá en su transgresión de la ortodoxia cristiana. Visitamos uno de sus dibujos mas controvertidos y más importantes para nuestro estudio: *Una mártir* (1900). Khnopff dispone en la cruz a una muchacha de dulce rostro con una melena que cae sobre sus hombros y dispuesta en una cruz, de la que no vemos sus brazos pero sabemos que está ahí por la postura. El torso de la joven es masculino, carece de pecho, y unas flores acompañan al paño de pureza que dejan en incógnito su verdadero sexo. Y aquí volvemos a las ideas que vimos al comienzo del capítulo sobre la integración de los dos sexos en la Divinidad. Mas bien es la muerte lo que Khnopff trata de representar aquí, la muerte del ser perfecto sacrificado.

Esta imagen ha sido interpretada como una manifestación de los avances de la “revolución sexual” que acaece en el fin de siglo, una restitución de la memoria biológica del esbozo femenino fundamental a la par que la exigencia impuesta a lo masculino para conquistar su sexo, su identidad. Pero no es Cristo a quien Khnopff nos presenta, aunque está a un solo paso de él.

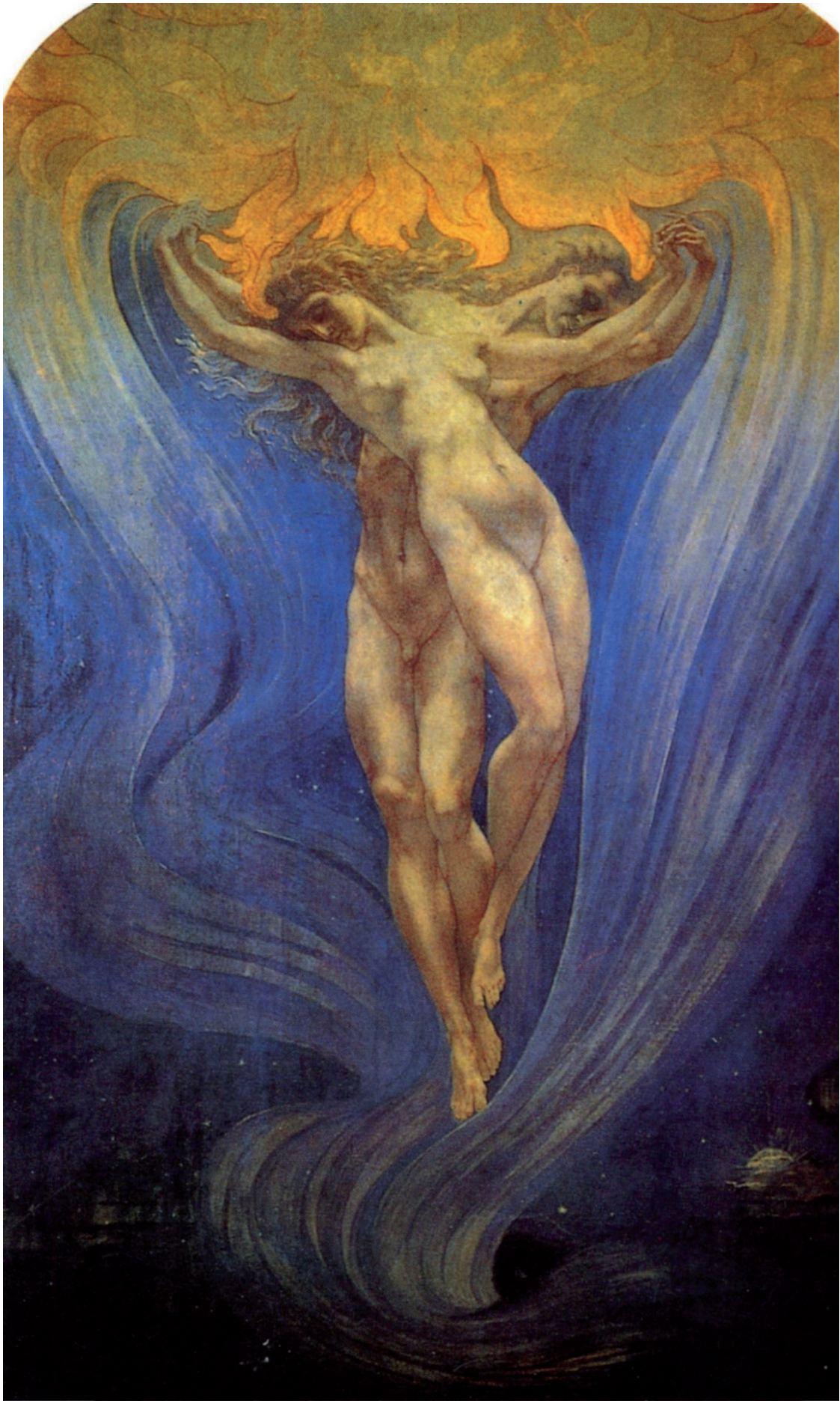
Knopff da el paso definitivo y va a dibujar a un Cristo de rostro andrógino sin ambages, pese a estar dotado de una impostada barba que no puede teñir de masculino la mirada y las facciones femeninas de sus retratos vaporosos. Es el *Cristo de los desempleados* (1917), una de sus obras más tardías y controvertidas. La intencionalidad de la obra es aparentemente su simpatía por la clase obrera. No obstante, este Cristo, embozado, porta la corona de espinas, una espada y lo que parece ser una esbelta lanza. Es, esta vez sí, la culminación divina de la ambigüedad, la unión de los dos sexos en la figura de Cristo.

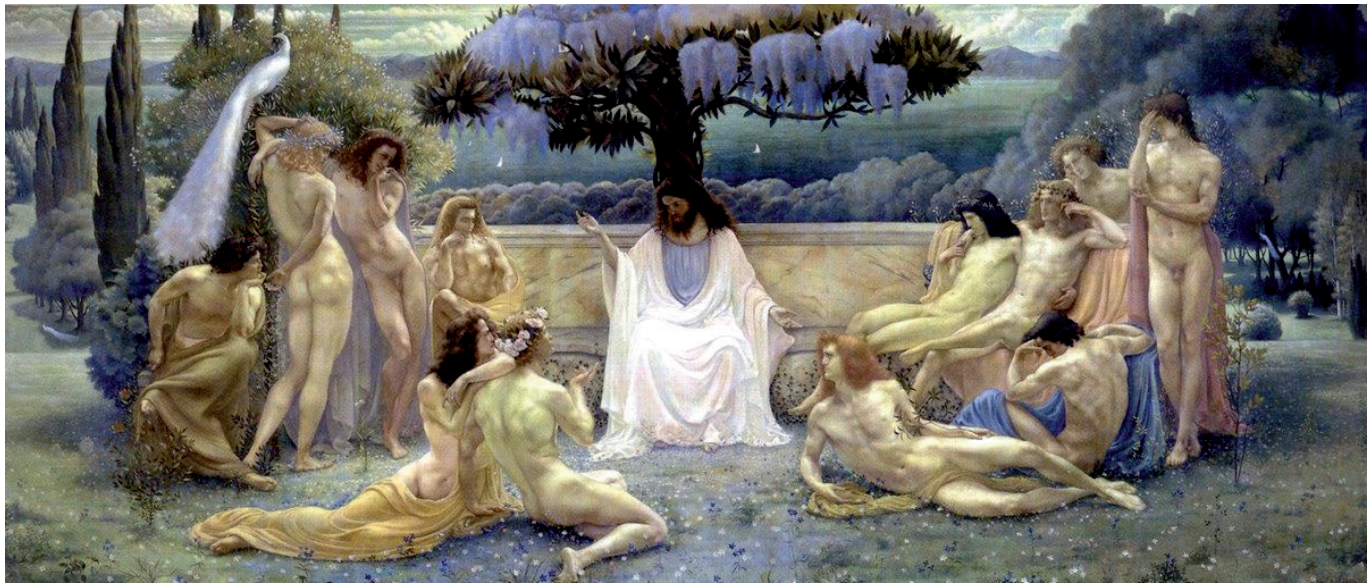
2.6. Jean Delville y *La escuela de Platón*

Jean Delville es un pintor belga también afiliado a las huestes del Sâr Péladan. Será uno de los participantes mas activos de los salones de la Rose+Croix y uno de los mas fieles seguidores del ideario de Péladan. En este punto, es preciso mencionar dos de sus obras más importantes y que tienen que ver con la reinterpretación neoplatónica vinculada al tema de la androginia divina. Éstas son *La escuela de Platón* (1898) y *El amor de las almas* (1900).

El primero de estos lienzos fue pintado por Delville en 1895 mientras disfrutaba del Prix de Rome de la academia belga. Parece razonable pensar que el artista quisiera responder a esta beca con un cuadro de grandes proporciones y que tratase de evocar un tema clásico. Este cuadro va a recoger la ideología del autor,

Jean Delville. *El amor de las almas* (1900) Técnica mixta, 238 x 150 cm. Musée communal des Beaux Arts d'Ixelles, Bruselas





Jean Delville. *La escuela de Platón*
(1898) Óleo sobre lienzo, 260 x 505
cm., Musée d'Orsay

cultuivada en la década de 1890, y que él mismo denominó como “estética idealista”.

En *La escuela de Platón*, Delville traza un esquema simétrico con un Platón barbado y togado, dispuesto en el centro de la composición, con seis discípulos desnudos y androgenizados a cada lado. Se trata por tanto de un paralelismo entre Platón y sus alumnos y Cristo y sus discípulos en la última cena. Aquí tenemos esa idea neoplatónica renacentista que comentábamos al comienzo del capítulo, la de la elevación a la categoría divina de Platón, nada mas y nada menos, como si fuera Jesucristo. Además del influjo neoplatónico de Péladan, parece haber otra fuente esotérica directa que inspira a Delville, los postulados de su amigo Édouard Schuré, que establecían que tanto Cristo como Platón habían sido dos de los grandes iniciados de la Historia de la Humanidad.

Pero volvamos al tema de la androginia. Delville, como mencionamos, es un ferviente seguidor de Péladan y queda muy impresionado por la lectura de *La Décadence Latine* y de sus escritos teóricos donde desarrolla su ideal del andrógino. Así, Delville va a tratar de plasmar en el lienzo una “belleza espiritual” que se sublima a través de la figuración de personajes sexualmente ambiguos, representantes de la perfección, arquetipo y símbolo del ideal.

El viaje del lienzo de Delville es un discurrir hacia el origen: de Péladan al Renacimiento, del Renacimiento a Platón, cuyas ideas acerca de la androginia plasmadas en *El banquete* tienen su eco repetido en Delville. Pero la idea del andrógino del *Banquete*, con las entidades dobles anteriores a la caída, va a ser trasladada a la pintura también por Delville, en un ejercicio de fusión de los

cuerpos femenino y masculino en un todo. Nos estamos refiriendo a *El amor de las almas* de 1900.

Hemos comentado que la tradición alquímica había representado el ser andrógino, el Rebis, como la unión de dos mitades, una femenina y una masculina, con dos cabezas, de hombre y de mujer. Muy posiblemente Delville conocía estos dibujos, presentes en tratados esotéricos como el *Aurora Consurgens* ya citado, populares en los círculos ocultistas que frecuentaba. Pero Delville va a sublimar esta imagen de este arquetipo andrógino de la unión de los sexos en un lienzo con dos cuerpos desnudos de mujer y de hombre, uno tras de otro, con los brazos abiertos en una perfecta unión, arquetipo del amor platónico. Pero hay un elemento más que debemos tener en cuenta, la disposición de las dos almas está en forma de cruz, lo que nos lleva de nuevo a la iconografía de Cristo.

Esta composición no es arbitraria, como no lo era tampoco en *La escuela de Platón*²², y debemos pensar en la intencionalidad de Delville de disponer los dos cuerpos en forma de cruz. Puede tratarse de un doble simbolismo: que el amor profundo y verdadero del hombre y de la mujer llevan a la fusión de sus almas, de suerte que se llegan a identificar con Cristo, la idea de la reunión de los sexos en la figura del Salvador, o bien la reunificación de los dos sexos en la figura misma de Dios, de acuerdo con toda la tradición esotérica Renacentista y su controvertida revisión por los ocultistas a los que seguía Delville, fundamentalmente Péladan.

2.7. *Le Pater*

Como último hito dentro de la representación de la androginia divina y vinculada directamente con aspectos cristianos nos vamos a referir a un libro ilustrado. Se trata de una obra de bibliofilia realizada por Alphonse Mucha y que lleva por título *Le Pater*, una edición ilustrada de la oración del *Padre Nuestro*, publicada en París el 20 de diciembre de 1899 por los editores F. Champenois y H. Piazza en la serie *L'Édition d'Art*. La referencia para abordar la redacción de este apartado es el prolijo estudio de Anna Dvorák sobre esta obra²³.

22 Brendan Cole propone una composición simétrica y con dos estructuras de triángulos equiláteros, una a cada lado de la figura central, lo que revela la preocupación de Delville no solo ya de la simetría sino del simbolismo geométrico. Véase "L'Ecole de Platon de Jean Delville. Amour, beauté et androgynie dans la peinture fin-de-siècle", *La Revue du Louvre et des Musées de France* 56 n°4, 2006.

23 Dvorák, Anna. Mucha. *Le Pater. Illustrations pour Le Notre-Père*, Somogy éditions d'art, París, 2001.

El valor intrínseco de esta edición reside en los diseños y dibujos de Alphonse Mucha, repletos de simbolismo y de representaciones iconográficas totalmente novedosas. Se trata de la conjunción de elementos masónicos y cristianos aunados en una obra sin parangón.

Lo cierto es que en su juventud, Mucha era un devoto cristiano y rechazaba los aspectos relacionados con la masonería, en un tiempo en que la Iglesia y el culto iniciático estaban enfrentados. No obstante, con el devenir de los años, Mucha va a simpatizar y frecuentar ámbitos esotéricos y espiritistas y a partir de 1897 va a pasar a formar parte de la Logia del Gran Oriente de Francia. A la vista del trabajo realizado para *Le Pater*, como ahora analizaremos, Mucha va a plasmar toda esta serie de influencias, entre ellas las masónicas y las rosacruces. A este respecto, no hay evidencia de contacto con Péladan o con otra orden rosacruz, pero la simbología que utiliza sugiere también esta filiación.

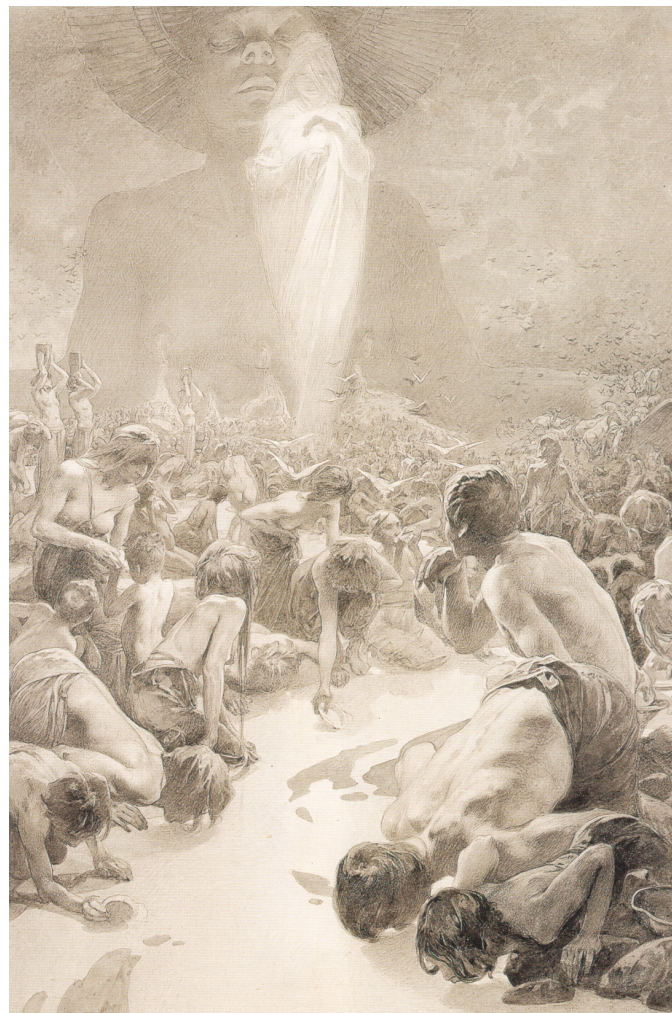
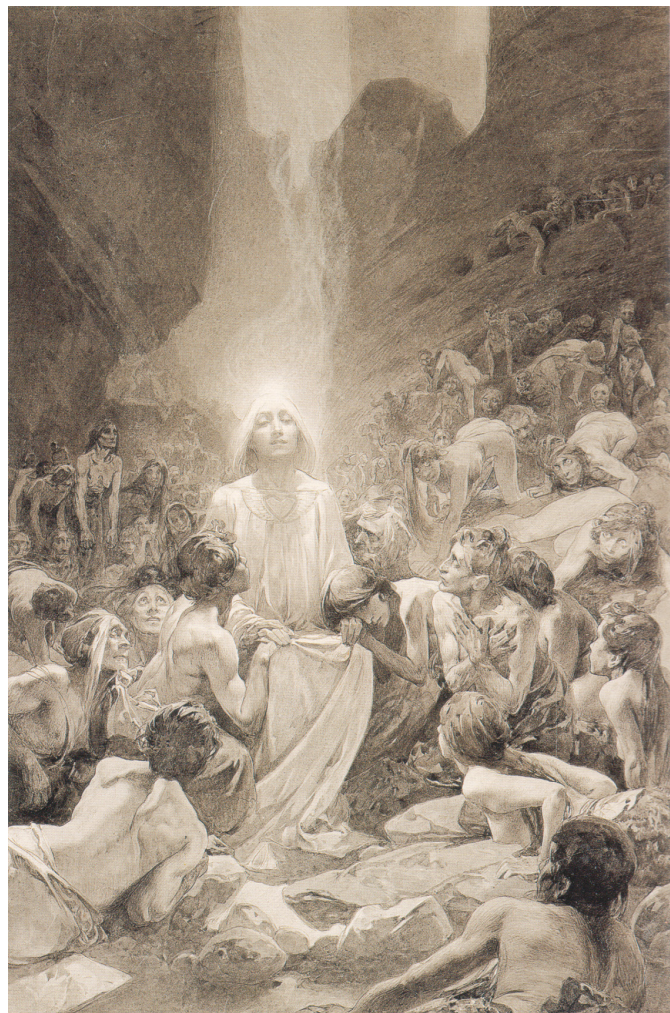
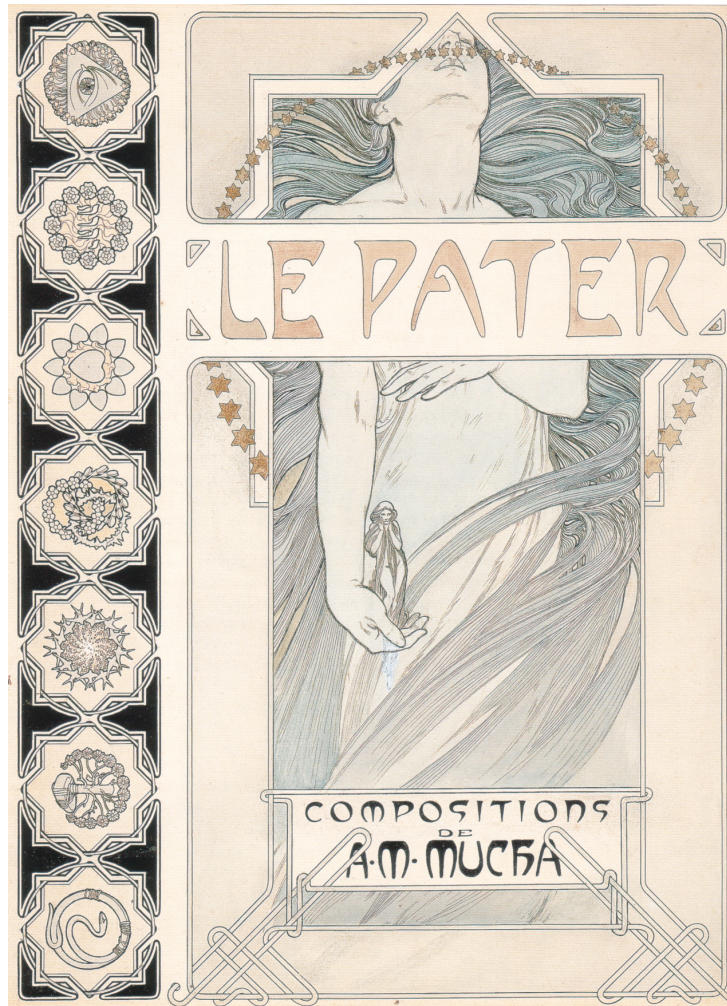
Mucha estructura el libro dividiendo en estrofas la oración del Padre Nuestro. Para cada una de ellas hay una página con diseño típicamente modernista repleto de simbología, otra dedicada a unos comentarios dentro de un diseño mas sobrio y en tercer lugar un grabado de corte netamente simbolista.

La portada llama ya nuestra atención: una monumental figura andrógina sostiene en la palma de su mano un asustado espíritu humano. Anna Dvorák propone que esta figura es el Genio de la Humanidad, pero según nuestro criterio sería la representación de Dios, como entidad que engloba en si lo dos sexos, de acuerdo con las interpretaciones esotéricas que venimos mencionando a lo largo de este capítulo, hecho que no nos extraña por la simpatía por lo esotérico por parte de Mucha en este tiempo.

Dentro de las planchas de decoración modernista vamos a encontrar en cada una un símbolo principal que se repite a lo largo de la página y tiene siempre vinculación masónica. También va a usar símbolos gnósticos, como el Ouroboros, la serpiente que se muerde la cola, un símbolo de la eternidad. Aparece la Luna en cuarto creciente que lleva en su interior un ángel que porta un huevo, germen cósmico del universo y de la vida. Usa la flor de lis blanca, que en la Cábala es el símbolo de la resurrección. Y para recargar toda este aparato simbólico añade además elementos egipcios como la serpiente Uraeus que portaban en su corona los faraones. Como elemento rosacruz, como no, la rosa de cinco pétalos, que es a su vez símbolo de los mártires.

Portada y grabados de Le Pater (1899)
Ed. de F. Champenois y H. Piazza en la
serie L'Édition d'Art, París

Todo este repertorio de símbolos de carácter masónico y esotérico parecen responder mas a un gusto estético y ecléctico que a un programa iconográfico pormenorizado, sobre todo por la



diversidad de fuentes de las que se nutre el artista. Quizá podría encajar en el sincretismo religioso promovido por la teosofía de Blavatsky, con quien se supone que tuvo contacto. Solamente éste podría ser el marco para tan variado repertorio simbólico.

Vamos a ocuparnos de la serie de grabados que acompaña a cada estrofa de la oración. Como observaremos, no hay ninguna referencia a la cruz, no hay presencia física de Jesucristo y las representaciones de la deidad o de seres celestiales es o femenina o andrógina o infantil. Los primeros grabados parecen representar el final de la Prehistoria del ser humano y la proclamación de la fe, que se representa con la aparición un ser místico, de serenidad, como figura femenina rodeada de estrellas. En el siguiente grabado aparece una figura divina entre los seres humanos, tiene un rostro andrógino y en su túnica hay dibujado un corazón. La luz intensa que emana de su cuerpo, parece identificar a esta figura con el Hijo.

Los demás grabados son todavía más intrigantes. En el siguiente, una mujer embarazada parece estar investida de la luz divina. Le sigue otra escena enigmática, una figura gigante en los cielos que podría representar a la Madre Tierra, símbolo de la existencia material, en la tierra una criatura angélica rodeada de luz sujeta en sus manos la hostia consagrada. El episodio de la tentación es referido con otra mujer, suspendida en el aire, que permanece impasible pese a estar rodeada de monstruos y dragones que representan el mal.

Como hemos visto, el análisis de esta edición es muy complejo. En primer lugar este *Padre Nuestro* es totalmente heterodoxo: no hay presencia de ninguno de los elementos relacionados con Dios Padre, ni de la Santísima Trinidad, ni las *arma christi* y no hay en absoluto ninguna cruz. Lo que sí podemos deducir es la importancia que tiene para Mucha lo sagrado femenino, ya bien sea en la presencia de seres andróginos o bien de una deidad directamente femenina. Este elemento podría provenir del gnosticismo o de una lectura de los textos teosóficos de Blavatsky, a los que hay que unir las referencias simbólicas de masones y rosacruces. Es sin duda una obra críptica y de difícil interpretación. Si observamos la trayectoria posterior de Mucha veremos la importancia que tiene para él la mitología de su pueblo a la que dedicará la serie titulada *La epopeya eslava*. Quizá haya una influencia de las creencias tradicionales de los eslavos vertidas de manera críptica en *Le Pater*.

Una obra compleja y profundamente ecléctica e iconoclasta, todo un manifiesto visual, tanto simbólico como figurativo de la presencia de un credo heterodoxo, tan propio del fin de siglo.

3. De mujeres-Cristo y diosas paganas

El segundo conjunto de obras que vamos a analizar en este capítulo tienen en común la migración de símbolos entre los temas cristianos y los temas paganos, pero colocan como sujeto a la mujer, esta vez sin ambigüedad sexual, como sucedía en el caso de las representaciones andróginas. Y es de nuevo el Renacimiento donde podemos hallar de nuevo el constante intercambio entre elementos cristinos y paganos, los cuales llegarán al fin de siglo en la recuperación del Renacimiento.

Respecto al sujeto divino femenino comenta Edgar Wind que el Renacimiento nos muestra traslaciones en dos sentidos: de lo pagano a lo cristiano y a la inversa, tanto en el Arte como en las letras:

Si una Virgen o una Magdalena podían parecerse a una Venus, o si Sannazaro pudo escribir su *De partu Virginis* bajo la forma de una pulida epopeya virgiliana, es evidente que la piedad cristiana había dado paso a un gusto por lo pagano y lo profano (...) Asimismo, el arte renacentista produjo muchas imágenes de Venus que parecen Vírgenes o Magdalenas. Un ejemplo extremo es la *Hypnerotomachia*, en la cual Venus aparece representada como una *mater dolorosa* que alimenta a su hijo con sus propias lágrimas²⁴.

Un buen ejemplo de ello es Botticelli. Él es discípulo de Fra Filippo Lippi, cuyas Madonnas son jóvenes púberes que destacan por su prístina belleza. De ellas va a tomar Botticelli la referencia para su *Nacimiento de Venus*. Pero será el propio Botticelli quien, años más tarde, vuelva a migrar el símbolo: el tondo de Botticelli titulado *Virgen con el Niño y seis ángeles* (1487), también conocido como *Virgen de la granada* será una representación notoria de una Virgen claramente venusina. El rostro de la Virgen es el mismo que el de la Venus naciente o el de la Venus acompañada por Marte. No obstante, Botticelli en la *Virgen de la granada*, nos muestra una Virgen que deja la mirada perdida y con un semblante melancólico, como si fuese una prefiguración de la Piedad.

Pero vamos a la cuestión que nos compete: el redescubrimiento del Renacimiento en el devenir del siglo XIX. En Inglaterra John Ruskin y la Hermandad Prerrafaelita se hacen eco de las primeras ediciones ilustradas de artistas del *Trecento* y del *Quattrocento*, viajan también al continente, primero a Francia y a Bélgica, donde ven el Louvre y la pintura de los primitivos nórdicos, y luego a

²⁴ Wind, Edgar. *Los misterios paganos del Renacimiento*. Alianza, Madrid, 1998, p. 37.

la propia Italia para contemplar las grandes obras renacentistas a las que hacían honor con su nombre. Pero la influencia del incipiente Renacimiento del que se hacen eco es profundamente cristiana, nada de pagano hay en la primera etapa de la Hermandad.

Si lo habrá en Burne-Jones y en el tardío Rossetti, en cuyas obras las Venus ya espirituales ya carnales empezarán a tener importancia en su producción artística. Otros ejemplos de británicos con ecos paganos son los ya citados Solomon y Beardsley.

Es sin duda Walter Pater quien pone de relieve la síntesis de lo pagano y lo cristiano y lo va a hacer con una singular mirada al Renacimiento. Plantea la cuestión alrededor de la obra universal de Leonardo, la *Gioconda*. Cuando habla de la *Gioconda*, Pater expresa cómo esta obra maestra es en sí misma un símbolo de lo universal, más allá de lo cristiano y de lo pagano, toda una síntesis del Renacimiento. Pero a la vez es la encarnación de la mujer vampiro, de la mujer fatal:

Colocadla por un instante junto a una de aquellas blancas diosas griegas o junto a una hermosa mujer de la Antigüedad, y éstas se sentirán turbadas ante una belleza en la que se reflejan las graves inquietudes del alma. Pues todos los pensamientos y la experiencia del mundo parecen haber quedado grabados en ella, a través de su poder para refinar y dar expresión a la forma exterior, la brutalidad de Grecia, la lujuria de Roma, el misticismo de la Edad Media, con sus ambiciones espirituales y amores imaginarios, el retorno del mundo pagano, los pecados de los Borgia. *La Gioconda* es más vieja que las rocas entre las que se sienta; como el vampiro, ha estado muerta muchas veces y conoce los secretos de la tumba; se ha sumergido en los mares más profundos y aún conserva su agonizante luz; ha intercambiado exóticos tejidos con los mercaderes orientales: y como Leda fue madre de Helena de Troya, y como santa Ana, madre de María²⁵.

Al otro lado del Canal de la Mancha, Péladan parece seguir los pasos de Pater, y verá sus delirios plasmados también en la gran obra de Leonardo. Así lo dice uno de sus personajes en *Le Vice supreme*:

(...) si san Miguel hubiera podido ser Satán, si Satán hubiera sido san Miguel, Leonardo, el maestro sutil, la ha eternizado en este cuadro... Fiel a tu vicio monstruoso, oh Hija de Da Vinci, Musa depravada de la estética del mal, tu sonrisa puede borrarse de la tela, pues está grabada en mi

25 Pater, Walter. Op. cit., pp. 132 y 133.

corazón... Quimera, cuando te veo se despierta la sed del Mal Bello, tú has muerto sin saberlo. ¡Oh hermana de la Gioconda, oh esfinge perversa!, ¡te amo!²⁶.

De este modo el decadentismo finisecular es el que va a recoger el legado de esa hibridación de lo pagano y lo cristiano aunque, como se cita en Historia de la Belleza a cargo de Umberto Eco: “La religiosidad decadente capta del fenómeno religioso tan solo los aspectos rituales, preferentemente los ambiguos, y de la tradición mística da una versión morbosamente sensual”²⁷.

Tenemos de este modo sintetizadas las claves que tienen las mujeres-Cristo y las diosas paganas que vamos a estudiar: la iconografía cristiana, a veces la cruz, a veces la corona de espinas, pasa a una mujer, ya sea dentro del ámbito cristiano o vinculada a la tradición pagana. Se trasgrede mas allá de lo que se atrevió el Renacimiento: el poner a una mujer en el lugar de Cristo.

3.1. Los rostros de Venus

La Hermandad Prerrafaelita en sus años de existencia como tal, pese a su mirada al *Trecento* y al *Quattrocento*, se va a hacer eco solamente de las obras religiosas, como ya hemos mencionado. Tendrán que pasar los años y solamente algunos de sus miembros tomarán la iconografía pagana clásica como tema para sus obras. En este sentido debemos destacar a Burne-Jones y Rossetti. Nos detenemos en primer lugar en Rossetti y en su *Venus Verticordia* (1864-68).

Como mencionábamos al comienzo del segundo conjunto de obras de este capítulo, Rossetti va a llevar a cabo una cierta migración de significados ente lo pagano y lo cristiano que se ejemplifican en esta obra. Desde el punto de vista clásico *Verticordia* era el apelativo que los ciudadanos dedicaban a la diosa una vez habían construido un templo dedicado a ella en su ciudad:

Una vez construído de acuerdo con lo ordenado por la Sibila, Venus toma su nombre de Verticordia por el cambio experimentado en los corazones romanos. ¡Oh tú, dechado de belleza! ¡Contempla siempre con rostro amable a los descendientes de Eneas, y protege, oh diosa, a tantas jóvenes de tu familia²⁸.



Dante Gabriel Rossetti. *Venus Verticordia* (1868) Óleo sobre lienzo, 38 x 27 cm., Rossetti Cotes Art Gallery and Museum, Bournemouth

26 Citado en Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. El Acantilado, Barcelona, 1999, p. 455.

27 Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Lumen, Barcelona, 2007, p. 336

28 Ovidio. *Fastos*. Editorial Gredos, Madrid, 1998, pp. 133-162.

Pero esta Venus no es más que otro de los rostros que Rossetti pintara en la época, todas ellas exóticas, exhuberantes y con cierto halo de fatalidad. Tales serían *Bocca Baciata*, *Fair Rosamond* o *Monna Vanna*. De acuerdo con William Sharp:

La Venus de este cuadro no es Afrodita, original y clara y exultante desde la espuma de los mares idáneos, ni es el Amor encarnado o la pasión humana; sino que es una reina del Amor que no se ama a sí misma, un deseo que es insaciable y despiadado, absoluto, supremo... Ella es la Lujuria de la Carne que no perece, aunque a su alrededor amores y vidas y sueños se van eternamente y se convierten en la nada²⁹.

Pero hay varios elementos en el cuadro que implican cierta transgresión. Rossetti pinta un nimbo sobre la cabeza de una Venus desnuda. Esto nos invita a pensar que la figura de Venus quiere asemejarse a la Virgen María o alguna santa cristiana. Remontémonos a *Ecce Ancilla Domini* de sus comienzos, donde ya transgrede la iconografía habitual de la Anunciación.

Otro elemento que nos induce a cierta confusión es la manzana que porta Venus en su mano. Más que la manzana de la discordia (que corresponde a Palas Atenea) podría ser la manzana de Eva, otra manera de estigmatizar a la mujer sensual como propiciatoria de la caída del hombre. Además, su cabello suelto y pelirrojo es otro atributo de mujer seductora y lasciva, devoradora de hombres.

No nos cabe duda de que la iconografía de la mujer fatal de la madurez de Rossetti está directamente vinculada con la relación que mantiene con su amigo el poeta Swinburne, quien, como vamos a ver, escribirá un controvertido poema sobre la diosa, pero esta vez basado en la ópera *Tannhäuser* (1843) de Wagner, tema que va a dar lugar a numerosas reinterpretaciones tanto literarias como artísticas.

El libreto de *Tannhäuser* se inspira en un poema germánico del siglo xvi *Das Volkslied vom Ritter Tannhäuser* (*La leyenda popular del caballero Tannhäuser*), cuyo epicentro es la duda de Tannhäuser de si entregarse al amor sensual, encarnado por Venus, o por el amor sacro, encarnado en la Virgen. Existen también otras versiones en las leyendas de Alemania, en los cuentos de los hermanos Grimm y en un cuento popular de Tieck, *Der getreue Eckart und der Tannhäuser*.

John Collier. *Tannhäuser in the Venusberg* (1901) Óleo sobre lienzo, 243 x 168 cm., Atkinson Art Gallery, Southport, Lancashire

29 Sharp, 206. Recurso electrónico: <http://www.rossettiarchive.org/docs/s173.rap.html> [Consultado 12/08/2013].



La historia entremezcla temas paganos —Venus, en su palacio Venusberg— y temas cristianos —el castigo papal, la devoción a la Virgen— en una sola historia. Es la lucha entre amor sensual y el amor espiritual, materializado en las figuras femeninas sagradas de Venus y de la Virgen María. Hay por tanto un paralelismo entre ambas en un marco en el que convive lo pagano y lo cristiano.

Dentro de la narración, el episodio de mayor fortuna iconográfica será el Acto I en el cual Tannhäuser vive su vida de forma libertina en Venusberg. Allí se alza el reino y el trono de la diosa Venus, ante la que, en un principio, el caballero sucumbe. Este pasaje ocupa un lugar importante en el poema “*Laus Veneris*” de Swinburne, una de cuyas estrofas dice así:

Ah love, there is no better life than this;
To have known love, how bitter a thing it is,
And afterward be cast out of God’s sight;
Yea, these that know not, shall they have such bliss³⁰.

La representación de esta escena de doblegación ante el amor carnal de Venus la tenemos en un magnífico lienzo de John Collier, titulado *Tannhäuser in the Venusberg*, de 1901.

En la pintura, el centro de la composición lo ocupa una Venus triunfante, entronizada, bajo una hornacina, dentro de una composición arquitectónica clásica. La diosa presenta el pecho desnudo y un manto de color rojo —relativo a la pasión— cubre su vientre y sus piernas. Su cabeza está coronada de pámpanos, como atributo dionisiaco, y alza sus brazos con una guirnalda de flores, probablemente para coronar a Tannhäuser. Éste, situado a la izquierda y arrodillado parece dedicarle una plegaria. A la derecha una figura femenina, completamente desnuda, es una de las agentes del placer carnal del reino de Venus.

El cuadro es una trasposición de elementos cristianos en una atmósfera pagana. La Venus entronizada sería una *theotokos*, Virgen como trono de Dios, y el caballero arrodillado le está dirigiendo una plegaria. La mujer desnuda sería el equivalente de un ángel en el reino de los Cielos.

Otra visión de *Laus Veneris* es la que nos aporta Burne-Jones en su lienzo de 1878. Inspirada también en el poema, el prerrafaelita representa la escena desde el otro lado: es la reina, enamorada

30 Swinburne, Algernon. “*Laus Veneris*” *The Poems of Algernon Charles Swinburne*, 6 volumes, London: Chatto & Windus, 1904.

de Tannhäuser, la que yace a causa del mal de amores. Ironicamente, Burne-Jones añade un tapiz tras la imagen de la reina triste, en el que se representa a Venus sobre un carro acompañada de Cupido y sus huestes.

Amigo de Burne-Jones, aunque situado ya a caballo entre el Decadentismo y el Modernismo, está el británico Aubrey Beardsley quien, en su intento literario más serio y que dejó inconcluso, quiso dejar su propia visión de *La historia de Venus y Tannhäuser* en un texto ilustrado. A Beardsley sólo le dará tiempo a relatar las andanzas de Tannhäuser en Venusberg y lo hace de una manera esteticista, detallista, propia de un dandi, regodeándose en los objetos, atuendos, motivos decorativos, en todo el aparato estético y formal, de modo que los protagonistas pasan a un segundo plano. Podemos presumir a que a Beardsley le importaba poco la dimensión moral de Tannhäuser, no sabemos muy bien si su proyecto era el arrepentimiento de éste, aunque a juzgar por el texto que conocemos no parece probable. Beardsley ataca a la moral y a los modos de su tiempo como buen decadente y sitúa la acción en un lugar alejado de toda convención. En palabras de Margarita Ardanaz:

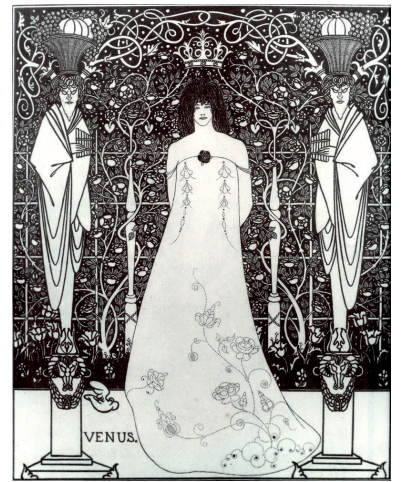
El reino de Venusberg es un mundo pagano, precristiano, eso sí, salpicado de anécdotas, detalles, comportamientos sociales, gustos estéticos y tendencias de la moda, contemporáneos de la estética decadentista y finisecular de los ambientes culturales londinenses que frecuentaban Beardsley y sus amigos³¹.

Podríamos decir que Beardsley construye una Venus como una antivirgen, cuyo altar es su propio tocador:

Ante un tocador que brillaba como el altar de Nuestra Señora de las Victorias, estaba sentada Venus con un ligero salto de cama negro y heliotropo³².

La referencia hacia “*el altar de Nuestra Señora de las Victorias*” puede hacer alusión a la iglesia de Roma (Nuestra Señora de la Victoria) donde se encuentra el famoso *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini, hecho que implicaría contraponer el misticismo cristiano con la voluptuosidad puramente carnal de esta Venus.

Beardsley es consciente de que su Venus es diferente a todas las retratadas en la Historia del Arte:



Aubrey Beardsley. *Venus between Terminal Gods* (1895) Ilustración

31 Beardsley, Aubrey. *La historia de Venus y Tannhäuser*. Hiperión, Madrid, 1993, p. 34.

32 Op. cit., p. 67.



Norman Lindsay. *The crucified Venus* (1912) Dibujo, The Norman Lindsay Gallery and Museum, Melbourne

Aquellos que solo han visto a Venus en el Louvre, en el Museo Británico, en Florencia, en Nápoles o en Roma, no pueden tener ni la mas remota idea de lo dulce, seductora y agradable, de lo exquisitamente bella que estaba acostada con Tannhäuser sobre la seda rosa en aquel hermoso tocador³³.

Así presenta Beardsley a su Venus, en cuyo dibujo aparece delante de un floreado jardín con dos diábolos-estípites flanqueándola, y sobre ella, suspendida, una corona de reina del placer. Pese a su larga y espesa cabellera negra y su vestido floreado, una aureola de ambigüedad dibuja el rostro de Venus. Es el recurso de Beardsley — que también emplea con Tannhäuser — en el que la indefinición sexual forma parte del juego esteticista.

En nuestra opinión, uno de los sucesores de Beardsley es el dibujante — aunque también grabador y pintor — australiano Norman Lindsay. Ateo declarado y hedonista, tiene como eje central de su producción a la figura erótica de la mujer. Esa sensualidad que se trasluce en toda su obra parece personificarse en Venus, a la cual representa en numerosos dibujos y lienzos.

En la década de 1910 va hacer un viaje a Inglaterra y a Francia que le permite conocer de primera mano las últimas tendencias artísticas pero, a la vez, va a despertar su discrepancia, fundamentalmente con el puritanismo británico. Una de las muestras de esa reacción es la obra que traemos a este trabajo, se trata de su *Venus crucificada* de 1912.

En ella se muestra cómo Venus es dispuesta en la cruz y un monje tonsurado procede a clavar sus manos, mientras un grupo de eclesiásticos contemplan la escena desde los pies. La imagen es nítida, Norman Lindsay plasma la repulsa de la Iglesia a la voluptuosidad, a la carne, personificada en la figura de Venus. Y, al igual que Cristo crucificado es el redentor para los cristianos, para Lindsay es la *Venus crucificada* la redentora del placer terrenal del que deben disfrutar los hombres. La obra fue presentada a una exposición en Melbourne pero fue rechazada por ser considerada ofensiva, mas por su carácter sexual que por el desnudo en sí. A esto lo llamó Lindsay “*dementia puritani*”.

No cabe la menor duda que para Lindsay había que elevar a la diosa de la belleza y del placer carnal a la máxima categoría y desplazar la imagen del Cristo crucificado por la de la de esa Venus, personificación de la sensualidad, a la que Norman Lindsay dedicó su arte.

Jeanne Jacquemin. *La dolorosa y gloriosa corona* (1892) Pastel sobre papel, 52 x 34 cm., Colección particular, París

³³ Op. cit., p. 112.





Jeanne Jacquemin. *Coupe de suavité*
(1894) Litografía

3.2. Jeanne Jacquemin: autorretratada como Cristo

Jeanne Jacquemin (1863-1938) es una artista de corte simbolista cuya obra ha permanecido en el olvido y está comenzando a ser redescubierta por destacados estudiosos como Jean David Jumeau Lafond y Leslie Stewart Curtis, entre otros. El olvido de su obra se debe en parte por la enemistad con Jean Lorrain, quien fue mucho tiempo admirador y colaborador suyo, aunque finalmente se enfrentó con ella.

La carrera de Jacquemin parecía ir bien encarrilada en la década de los noventa por la presencia de sus obras en reputadas exposiciones como en la tercera y quinta ediciones de "Peintres Impressionnistes et Symbolistes" en París. La crítica llegó a describirla así:

Esta seductora, quien llega siglos después de Botticelli y Ghirlandaio y vive como contemporánea de Gustave Moreau, ha tenido la increíble audacia de revelarnos los misterios de su jardín de sueños³⁴.

Su matrimonio con Édouard Paul Félicien Jacquemin le permitió acceder a círculos literarios y conoció a escritores como Jean Lorrain y Joris-Karl Huysmans. Con el primero estableció una fructífera relación que se mantuvo durante varios años. Será para él musa e inspiración de muchos de sus textos y poemas. Además llegaron a colaborar en un breve texto con ilustraciones de Jeanne titulado "Conte de Noël" en 1894. Es significativo cómo hay un sentimiento ambivalente en el significado que tiene para Lorrain la figura de Jeanne Jacquemin, como pecadora y como santa a la vez, encarnadora en cierto modo de la mujer fatal. Esto se debe en parte a que Jeanne Jacquemin manifestó su interés por el esoterismo. Se ha llegado a sugerir incluso que inspiró el personaje de Madame Chantelouve en la novela satánica *Là-bas* de Huysmans³⁵.

Esta aureola de sospecha satanista se puede apreciar en una de las obras de Jacquemin que ha llegado hasta nosotros. Se trata de una litografía llamada *Cristo con la corona de espinas*. Representa a un Cristo decapitado cuya cabeza, con la corona de espinas, descansa en el interior de un cáliz. De sus ojos caen dos lágrimas sanguinolentas. No cabe duda de que aquí encontramos una identificación de Cristo con san Juan, decapitado por el deseo de Salomé. De nuevo hallamos el motivo de proximidad entre estos

³⁴ Pilon, Edmond, "Beaux-Arts: Peintres impressionnistes et symbolistes", *La Plume* (15 de marzo de 1894), citado en Stewart Curtis, Leslie, "Jeanne Jacquemin: A French Symbolist", *Woman's Art Journal*, Vol. 21, No. 2 (otoño 2000 - invierno 2001), p. 27.

³⁵ Op. cit., p. 32.

dos personajes bíblicos capitales al que aludimos al tratar el *San Juan* de Leonardo. Hay una transgresión obvia de Jacquemin en el tratamiento del tema.

Otro elemento que hemos visto en este capítulo es la ambigüedad sexual. Se ha sugerido que muchas de las obras de Jacquemin eran autorretratos. Dos de ellos serían autorretratos de la pintora a la manera de personajes masculinos y sagrados, ambos puestos de relieve por Jumeau Lafond. Por una parte un *San Jorge* (1898) de larga cabellera, ojos claros y rasgos afeminados; por otra parte la obra por la que traemos a Jeanne Jacquemin a esta tesis: su autorretrato como Cristo titulado *La gloriosa y dolorosa corona* (1892).

El hecho de que un pintor se autorretrate como Cristo no es infrecuente dentro del Simbolismo: Carlos Schwabe se autorretrata como Cristo social, Holland Day se fotografía crucificado y Frantisek Drtikol, en la serie de 1913 de crucificadas incluye una toma suya padeciendo como Cristo.

Jumeau Lafond da una descripción muy significativa de este lienzo en que pone de relieve todo lo ténébre, lo trágico y, en extremo, irreverente, tan característico del Simbolismo:

El bosque crepuscular e invernal (árboles ennegrecidos como después de un incendio), resplandores sanguinolentos, acebos, cardos, muérdago y corona de espinas forman el aderezo místico de esta cabeza verdosa y desfalleciente, que levanta los ojos al cielo en una especie de súplica cansada. El empolvado del pastel y un cromatismo sordo refuerzan aún mas esta obra dotada de una suerte de onirismo maléfico³⁶.

Jumeau Lafond invoca también un poema de Jean Lorrain titulado “La Fin d’un jour” que describe de forma manifiesta el lienzo de Jacquemin:

Era un gran bosque tranquilo con troncos bañados de azur.
Una cabeza angustiada con ojos de iluminada
Encendidos y azules, pensativa y corroída por el llanto
Emergía, flor de sueño, al fondo del claroscuro.

Cabeza de santa errante o de ajusticiada...
Una enorme corona de madera punzante y dura,
La corona de Cristo estrechaba esta frente pura
Y suave, estriaba con sangre la faz extasiada.

36 Varios Autores, *Los Pintores del Alma. El Simbolismo idealista en Francia*. Fundación Mapfre, Madrid, 2000, p. 136.



Evelyn De Morgan. *Christian Martyr* (1888) South London Art Gallery

Y mientras los ojos iluminados por el fervor
Desfallecían y se abrasaban, a un tiempo desvariantes y
[vacíos,
Entre sus pobre manos los cardos azules y rígidos.

Oprimían contra el vestido el lugar del corazón.
¡Oh! Esos ojos suplicantes, embriagados y lívidos,
De mujer con la frente sangrante de espinas, ¡Oh Dolor!³⁷.

Estamos pues ante un hecho relevante para nuestra tesis. Una mujer artista parece alejarse de las convenciones a las que se supone debe estar atada una mujer de su época. Parece reivindicar el papel de la mujer que sufre en la sociedad de su tiempo. En este punto podemos establecer una comparación con una contemporánea británica, Evelyn De Morgan. De Morgan trata un tema cercano: la representación de una mártir, atada a una columna en su lienzo *Christian Martyr* de 1888. Se podría tratar de un tema de reivindicación de la mujer presentándola como una mártir frente a la sociedad de su tiempo. No obstante, si seguimos la teoría de Jumeau Lafond de que se trata de un autorretrato, Jacquemin está dando una vuelta más de tuerca: es ella misma la que sufre y padece el estigma femenino impuesto en su tiempo, a la vez que se reivindica como mártir y como redentora.

Al igual que el pintor a partir del Renacimiento quiere reivindicar la categoría de su profesión alejándose de la concepción artesanal, la mujer artista de finales del XIX parece querer también dar un paso al frente y colocarse en el lugar que le corresponde tanto dentro de la profesión artística como de su estatus social.

3.3. La corona de espinas

Henri Martin. *El silencio* (1904) Litografía, 49x32cm., colección particular

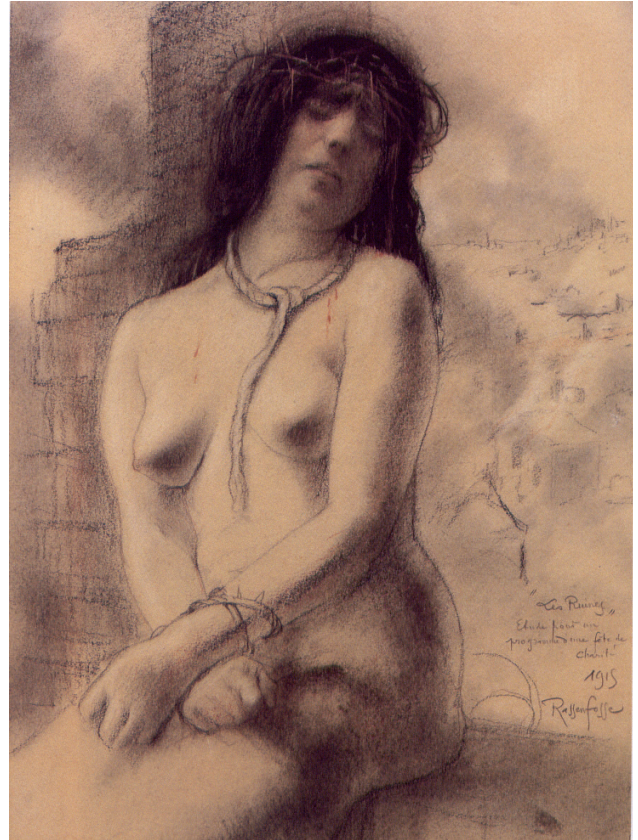
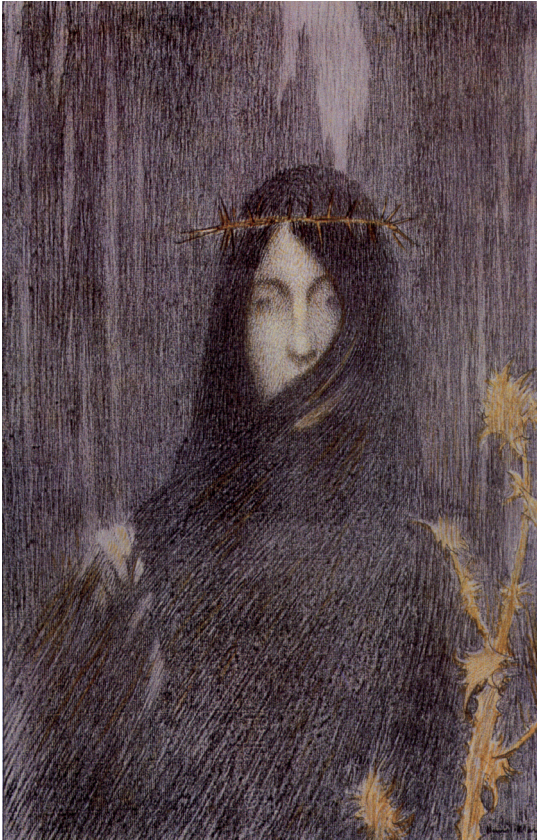
Armand Rassenfosse. *Las ruinas* (1915) Carboncillo sobre papel, 23,5 x 17,8 cm., Cabinet des Estampes et des Dessins, Lieja

Charles Clos-Olsommer. *La santa de los pájaros* (1911-13) Témpera sobre pavatex, 54,5 x 69,5 cm., Musée cantonal des beaux-arts, Sion

Relacionadas con *La dolorosa y gloriosa corona* de Jeanne Jacquemin, traemos tres obras que tienen la similitud iconográfica de presentar a una mujer con una corona de espinas. Sin embargo, todas ellas proceden de autores masculinos y son más de 20 años posteriores. Eso sí, todos los artistas tienen una filiación claramente simbolista, aunque los tres lienzos presentan interpretaciones diversas.

La primera de ellas lleva por título *El silencio* y la realiza Henri Martin en 1904. A Martin hay que situarlo en el entorno parisién de los pintores próximos a los salones de la Rose+Croix. La obra es una litografía en la cual hay dos colores predominantes: el

³⁷ Jean Lorrain, "La Fin d'un jour". *Princesses d'ivoire et d'ivresse*. Union Générale d'Éditions, París, 1980, pp. 61-65.



negro del cabello, la túnica y el ténebre entorno y el dorado de la corona de espinas y su correspondiente especie vegetal: el cardo. Si exploramos la simbología de esta planta, nos encontramos con una variante denominada “cardo santo” o “planta bendita” utilizada para numerosos hechizos en la brujería. Si estuviésemos en lo cierto, la figura femenina que quiere representar Martin sería una hechicera.

Por otra parte, el que esta mujer porte una corona de espinas es signo de dolor y padecimiento, pero como sacrificio por los demás, sacrificio injusto como el de Cristo. Podría tratarse entonces de reivindicar la figura de la bruja condenada injustamente por la Inquisición, que sufrió simplemente por ser mujer y por tener conocimientos de farmacia y de botánica. A este respecto, dedicaremos un apartado en esta tesis a las representaciones relacionadas con la mujer y la Inquisición.

El silencio podría muy bien representar la soledad y la injusticia sobre la mujer. Esta visión de la mujer no cuadraría con la caracterización de la mujer como fatal, pero la fecha tardía y la identificación de la mujer con Cristo por el hecho de llevar la corona de espinas podría hacer plausible esta interpretación.

Unos años posterior es el dibujo donde Armand Rassenfosse evoca una escena muy sombría. *Las ruinas* parece evocar la fustigación de Cristo. Una joven desnuda, con las manos atadas y con la corona de espinas yace sentada y exhausta tras una situación de violencia. La interpretación en este caso es más compleja. Sin lugar a dudas la idea de la sustitución del Cristo por una mujer la conoce de primera mano de su colega y antiguo colaborador Félicien Rops. A priori, no sabemos si el malditismo de Rops ha impregnado esta obra o si como acabamos de proponer, la obra contiene un alegato hacia la mujer. La inscripción “*Etude pour un programme d’une fête de charité*” nos da una pista: el dibujo estaba destinado a una fiesta benéfica, entendemos que cristiana. A la vista de esta anotación nuestra interpretación es que *Las ruinas* representa a la mujer como paciente de los dolores de Cristo, reivindicando pues el papel social y por ende religioso de la mujer.

Por último nos acercamos a otra obra titulada *La santa de los pájaros*, realizada por el pintor suizo Charles-Clos-Olsommer, datada entre 1911 y 1913. Aquí el ambiente es totalmente distinto. La santa parece caminar en un frondoso y colorido paisaje con árboles, plantas y un riachuelo, y es en este momento en el que habla con los pájaros. Esta escena evocaría a san Francisco de Asís, el santo anacoreta que convivía con los animales. Pero aquí se pone de relieve el carácter femenino asociado a la figura de



Akseli Gallen-Kallela. *Ad Astra* (1894)
Óleo sobre lienzo, 76,5 x 85 cm., Signe
and Ane Gyllenberg Foundation,
Helsinki

Cristo por la presencia en la melena pelirroja y de una corona de espinas. De acuerdo con Bernard Wyder, uno de los estudiosos de la obra de Clos Olsommer, la joven encarnaría una figura mediadora entre la humanidad y la naturaleza sacralizada. El lugar en donde pasea esta santa sería el jardín del Edén.

3.4. *Ad Astra*

En este capítulo los dos focos fundamentales que hemos analizado son Inglaterra y el eje franco-belga. No obstante, debemos salirnos por un instante de este marco espacial para dirigirnos al norte: a Finlandia. En aquel momento Finlandia tiene la figura de Gran Condado anexionado a Rusia. Pero fruto del nacionalismo que vive el continente, subyace el sentimiento de independencia como nación, lo que implica un proceso de construcción de su identidad. En este sentido cabe destacar el trabajo del escritor Elias Lönnrot que en 1836 publica el *Kalevala*, que se consolidará mas tarde como la novela épica finlandesa, que Lönnrot recopiló de la tradición oral. Ese impulso nacionalista va a inspirar a músicos y artistas a realizar creaciones de reivindicación de lo finés, como es el caso de los compositores Robert Kajanus y Jean Sibelius y el pintor, al que nos aproximamos, Akseli Gallen-Kallela, terna que conforma parte del núcleo artístico e intelectual nacionalista de Helsinki. Sibelius en su *Finlandia* y Gallen-Kallela en toda su producción

de lienzos sobre personajes del Kalevala van a ser los dos grandes promotores de la construcción nacional finesa.

Gallen-Kallela en la primera parte de su producción está muy influido por el Simbolismo, movimiento que admira y que ha podido contemplar en sus visitas a Francia, Alemania y Suiza. Fruto de esta influencia es la obra clave de su producción, que lleva por título *Ad Astra* y que fue inicialmente realizada en 1894 pero que volverá a pintar en 1907. En ella aparece una joven muchacha de piel blanca, ojos claros y pelo pelirrojo, con los brazos abiertos como si estuviesen dispuestos en una cruz (hecho que se enfatiza con estigmas pintados en las palmas de las manos en una de las versiones). Su cabello se expande de forma circular como si fuera una aureola y tras ella, en un cielo estrellado aparece una Luna gigantesca y brillante. La carga simbólica del cuadro es notable, sobre todo por esa yuxtaposición de elementos de lo sagrado y de lo profano: la personificación de una deidad lunar femenina, en la pose del Redentor y con rasgos físicos de una joven finesa, apunta a una filiación de corte teosófico por parte del autor.

Si acudimos al *Kalevala* podemos encontrar la personificación divina de la hija del dios lunar Kuu, de nombre Kuutar. Kuutar no tiene una presencia significativa en las historias del *Kalevala*, pero se la describe como una criatura generosa a través de una pobre mujer que les suplica a los hijos del Sol y de la Luna:

Regálame, Luna, tu oro,
entrega, haz, Sol, de tu plata,
a esta muchacha empobrecida,
a esta pequeña que te ruega.

Kuutar me regaló su oro,
Päivätär me entregó su plata;
yo coloqué el oro en mis sienes,
la plata sobre mi cabeza³⁸

Kuutar desde luego parece encajar con la joven protagonista de *Ad Astra*: una muchacha de caracteres nórdicos justo detrás de su padre, el poderoso astro lunar. Otra conexión la tenemos en la música: Kuutar aparece en las *Scènes historiques* de Sibelius en 1901 e iba a ser la protagonista de un poema sinfónico de 1919 que el compositor quiso utilizar en su *Sexta Sinfonía*, pero que esta vez no llegó a materializar.

La obra en sí se convierte en un icono para el propio artista. Va a preparar un marco dorado labrado y con portezuelas en el cual

38 Lönnrot, Elias. *Kalevala*. Ed. Alianza, Madrid, 2004, p. 90.

queda inmersa la obra como si fuera un altar. Se trata de una deificación de lo femenino, de la que ha tomado el aparato cristiano pero que ha mutado en forma pagana. De alguna manera está implícita la forma en la que los pueblos nórdicos asumieron el cristianismo en el entorno del año 1000. Tomaban los nombres y rituales cristianos pero se superponían con las tradiciones paganas. Esta era la manera de abrazar un nuevo credo sin perder su identidad. De alguna manera *Ad Astra* está reflejando esa asimilación de lo cristiano en las tierras del norte.

Contamos con un texto del propio autor donde describe la creación y el significado de esta obra:

Comencé el trabajo en 1894 cuando vivía en Rapola en Sääksmäki. La modelo fue una pequeña joven de Kalvola. Tomé su cuerpo de ella y la cabeza la tomé de otra muchacha, y los hice encajar juntos. El trabajo representa la Resurrección. El tema y su tratamiento estuvieron muy influidos por la historia del Crucificado. La posición es la del Liberador del mundo en la cruz, —¿no podría también simbolizar lo que siente un ser humano que ha sufrido y ha sido liberado de todo lo que siente?—. Primero pinté los estigmas en las manos y en el costado de la joven, pero después, tras haber meditado mucho acerca de ello, los eliminé. La ascensión es todavía parte del mundo. La vida futura está envuelta en la luz del fondo del cuadro. Así que coloqué un resplandor brillante en el rostro de la muchacha y también quise representar la forma de su cabello de modo que la ley terrena de la gravedad no le afectara y por ello fluyen libremente en todas direcciones nubes que resuenan con luz roja a través de la joven³⁹.

A la vista de las palabras de Gallen-Kallela, *Ad Astra* parece ser una muestra más de sincretismo: utiliza unas formas profanas para trasladar un mensaje cristiano. Quizá la muchacha no sea más que una personificación de la humanidad que tanto ha padecido y sufrido. Qué mejor imagen para este sufrimiento que la del padecimiento en la cruz.

3.5. *Paganisme immortel, est-tu mort? On le dit*

Esta epigrafiía acompaña al dibujo de Fernand Khnopff titulado *La guirnalda de los dioses*, de 1910. No sabemos si es un canto a la muerte del paganismo en la obra de Khnopff quien, tras haber poblado su obra de dioses y diosas de diversos panteones abraza en sus últimos años una rama del cristianismo Swedenborgiano.

39 Varios Autores. Akseli Gallen-Kallela. The spirit of Finland. Groninger Museum, Rotterdam, 2006, p. 208.



Fernand Khnopff. *Istar* (1888) Tiza sobre papel, 16,5 x 7 cm

Pero vamos a cerrar el presente capítulo acudiendo a las referencias paganas y a las migraciones de estos temas con aspectos cristianos en la obra de Khnopff .

El primer referente, mencionado ya, fue *Hypnos*, el dios de cabeza alada y rostro andrógino que culminaba su altar personal. Otra referencia recurrente es Artemis, fuente de vida, que aparece siempre representada con multitud de pechos, símbolo de riqueza y fertilidad. La poetisa Safo también será uno de los motivos preferidos del pintor.

Pero refirámonos a las migraciones entre lo cristiano y lo pagano. Hay una obra que pone en contraste la espiritualidad cristiana con la feminidad, compuesta por tres dibujos circulares llamada *Le Maître de la Terre* (1910). A la izquierda Cristo doliente en la cruz (advenimiento), en el centro una mujer desnuda con los brazos abiertos (lucha) y a la derecha un ángel que toca la trompeta (victoria). Un tríptico críptico, basado en el libro de Robert Hugh Benson titulado *The Lord of the World* (1907). La aparente idea misógina de situar a la mujer desnuda que ejemplifica la sensualidad se contradice con su posición en el esquema, situada en el centro. Khnopff parece querer poner en valor esa feminidad sensual que, con los brazos abiertos, parece ser un *alter ego* femenino de Cristo.

Otra expresión ambigua de este sentimiento de poner en valor la figura femenina como ente divino tiene lugar en el dibujo de 1917 titulado *El buen pastor*, en el que la protagonista es una mujer que porta el cordero a sus hombros, sustituta sin duda de la figura de Cristo en las representaciones tempranas del Salvador. Esta figura de raigambre paleocristiana no es mas que una transmigración de un exvoto griego, el que hoy conocemos como *Moscóforo*, esculpida como tributo a los dioses por un deseo concedido. El origen pagano y la sustitución del pastor por una mujer desnuda suponen una doble transgresión hacia la iconografía cristiana.

Para concluir visitamos una de las obras icónicas de la producción de Fernand Khnopff: el frontispicio para la novela *Istar* de Joséphin Péladan.

La *Istar* de Péladan toma el nombre de una de las diosas de la antigua Mesopotamia tan cara al Sâr⁴⁰, pero en la novela va a representar a una Oelohita, un ángel caído. Es como si para Péladan todos los dioses y diosas paganos no sean sino diablos. De este modo, la propia Istar proclama su naturaleza divina:

Soy la Corona.
Yo soy la Belleza de las Formas.

40 Título que se atribuyó Péladan a si mismo, como si fuese uno de los antiguos reyes de Babilonia.



Fernand Khnopff. *El buen pastor* (1917) Crayón sobre papel, 10 x 13 cm, Colección Mme Sedlacek-Lawson, Bruselas

La Jerarquía me defiende;
 Nadie puede triunfar sobre mí
 Excepto a través del Espíritu.
 No obedezco a nadie salvo al Mago de la suprema Arcada.
 La sabiduría eterna me ha destinado a consolar al Genio.
 Yo, Istar, reina del Cielo⁴¹.

En la novela, Péladan desarrolla la idea de que Satán y su cohorte no eran intrínsecamente malos, sino que trataban de recordar su naturaleza divina, pues habían sido condenados a vivir su olvido en la tierra para toda la eternidad y debían entablar relación con los hombres para elevar el nivel espiritual de la humanidad. Pero su castigo se traduce en la atracciones entre ellos de forma, aunque espiritual, incestuosa. Istar está infelizmente casada con un hombre pero en una ocasión se encuentra con Nergal, otro Oelhoita, que además es su hermano, y se enamora profundamente de él. Ella va a morir y este hecho es tratado como un gran sacrificio por su parte, un acto para redimir su pecado y, más allá, a su raza.

Khnopff va a querer representar el sacrificio de esta mujer-diablo como si fuera la muerte del propio Cristo, padeciendo en una cruz o ecúleo, en cuya cartela se ha sustituido el INRI por la frase *Calibani Justitia*. Los calibanes —alusión shakespeariana que hace referencia al esclavo encarnación de lo salvaje y primitivo— son los ángeles caídos que cohabitan con los humanos en la novela de Péladan. Esto tiene su traslación en la parte inferior, donde

⁴¹ Péladan, Joséphin. *Istar*. París, 1888, p. 281.



Anónimo. *Mujer y pulpo* (1830)
Grabado xilográfico a color, Koban.
Colección particular

una suerte de diablo meduseo con cabellos como tentáculos penetra el sexo de Istar como una manifestación explícita del incesto satánico. El sacrificio de Istar es por tanto el sacrificio de la pulsión sexual femenina.

El propio Péladan dirá de la obra de Khnopff:

Desnuda y apoyada en una columna, como en una picota, con las manos atadas al rótulo de bronce con la inscripción "*Calibani Justitia*", Istar, encarnación de la Venus de los caldeos, se ha desmayado o está muerta, tiene los ojos cerrados, los labios sellados, y su noble cuerpo, que el alma ha abandonado, todavía resplandece: en su vientre, la cabeza de una vieja desdentada, una medusa provinciana, con una cabellera hecha de tentáculos de pulpo, adherida, infame y profanadora, al regazo divino⁴².

Por su parte Bram Dijkstra hace también un comentario acerca de la fatalidad en la crucificada de Khnopff:

(...) una Venus bestial, arrogante dueña de si misma aun cuando estaba encadenada en tormento a los muros de la concupiscencia subterránea, mientras los múltiples tentáculos de la cabeza gigante de una Medusa, gritando de frustración, cubrían las piernas femeninas, cuyo símbolo estéril, cuya agresiva *vagina dentata* se pretendía que era la cabeza de Medusa con sus poderes masculinos, fálicos, aunque hipnóticamente absorbentes⁴³.

Algunos historiadores del arte como Klaus Berger han querido ver en la representación de Khnopff un fuerte componente de japonismo. La moda de lo japonés se había extendido por París y muchas tiendas vendían todo tipo de objetos e imágenes procedentes de aquel país, entre ellos los *shunga*, que eran dibujos de corte erótico. Algunas estampas de Hokusai y de otros autores representaban a mujeres fundidas con pulpos en una actitud entre la devoración y el éxtasis sexual. No es de extrañar que Khnopff conociera este tipo de imágenes y pudiera haberlas tomado como fuente de inspiración para su Istar.

* * *

La muerte del paganismo que anuncia Khnopff nos pone en contacto con la particular visión de la Caída por parte de Péladan materializada en su *Istar*. Esto nos lleva a la idea del nuevo Lucifer, el diablo que a lo largo del siglo XIX habrá pasado de ser

42 Péladan, Joséphin. *Le Salon, cinquième année*. París, Dalou, 1888, p. 88.

43 Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad*. Ed. Debate, Barcelona, 1994, p. 310.

un ser monstuoso al ser mas bello de la Creación. Esta antropomorfización del Diablo, así como su puesta en valor en las letras y en las artes, dan pie al siguiente capítulo de esta tesis.



4. DE LA CRUCIFICADA SATÁNICA...

Femme satanique
avec un coros de meneuse de revue,
tu perds dans l'excès
le moment sacré de la volupté.
Trop blanche, trop succulente,
Où sont tes cernes?
Où est le sang?
Grand Guignol.
Comme nous t'aimerions, meurtrie,
Les lèvres mordues.
Femme où est ton squelette?

Toi, que la jouissance surprend,
Laitéuse,
Nourricière d'images,
Mûrie dans l'officine de la luxure,
Innocente du sacrilège,
La douleur t'étonne.

Anne-Marie Derese
Rops Musagète

1878 es el año en el que el artista belga Félicien Rops presenta uno de los cuadros más polémicos de su producción: *La tentación de san Antonio*. Sin duda alguna se trata de una interpretación muy libre y personal del tema tratado en la novela de Gustave Flaubert del mismo título publicada en 1874 y que tendría una gran repercusión en los pintores de la estela simbolista. Pero vamos a dejar en ese momento esta cuestión, la cual retomaremos más adelante para un análisis profundo.

Nos detenemos en un primer nivel de estudio de la obra de Rops, tan sólo una aproximación iconográfica, para ponerla en relación con las crucificadas que hemos estudiado hasta ahora. En el cuadro tenemos a san Antonio que ha sido interrumpido en su lectura mientras meditaba frente a una gran cruz delante de él. Un personaje feo y cornudo —el Diablo—, vestido con capa y capucha rojas, está retirando con sus brazos el cuerpo del Cristo que yacía en la cruz, delgado y de rasgos demacrados. En este acto, el Diablo ha sustituido la imagen del Cristo por una voluptuosa joven desnuda que exhibe tentadora sus encantos

Félicien Rops. La tentación de san Antonio (1878) Guaché, 73,8 x 54,3 cm. Bibliothèque Royale Albert Ier, Bruselas

ante el santo. Además, la cartela INRI se ha sustituido por la de EROS. Ante la visión demoníaca, el santo retrocede y se espanta al mismo tiempo con un ademán asustado. Elementos secundarios serían una suerte de angelotes o erotes mitad carnales mitad esqueletos y un cerdo que contempla la escena, un elemento iconográfico que, cómo veremos, es relevante en la obra de Rops.

De este primer análisis podemos extraer algunas conclusiones respecto a las crucificadas precedentes. La mujer crucificada en la obra de Rops no es ni una santa, ni una mártir, ni una religiosa ni tampoco tiene connotaciones sincréticas heredadas del Renacimiento. Se trata sin embargo de la lujuria crucificada, colocada ahí por el Diablo, en un acto indudablemente blasfemo. La mujer encarnadora de Eros como elemento diabólico. Aunque ya hemos tratado algunas obras anteriores en el tiempo a esta, la obra de Rops supone evidentemente una novedad, la más notoria y temprana dentro de las crucificadas finiseculares de carácter satánico, nos hace proponer esta obra como el punto de inflexión en lo que a la producción de las obras finiseculares relacionadas con la crucificada.

A la vista de esta crucificada tan diametralmente opuesta a las hasta ahora vistas y poseedora del atributo diabólico nos parece pertinente hacer una reflexión sobre lo que ocurre al respecto a lo largo del siglo XIX para poder entender el sentido de éstas y otras obras de mujeres crucificadas que representan una idea blasfema.

1. Las personalidades del Diablo

1.1. Del Lucifer de Milton al satanismo finisecular

Tradicionalmente el Diablo había sido representado como Pan, a partir del siglo IX, pero en la Edad Media se le confieren nuevos atributos, como lo son las alas negras de murciélago, o los rasgos monstruosos como una segunda boca con afilados dientes en el estómago o el aspecto trifacial, con tres horribles rostros de fieros animales. Aunque aparecerán muchas otras variantes monstruosas del Diablo, estos serán los rasgos que prevalecen y que se desarrollarán en toda la iconografía demoníaca en la Edad Moderna.

Pero desde finales del siglo XVIII van a acontecer una serie de traslaciones semánticas en lo referente al Diablo y lo diabólico, que van a influir en una nueva configuración iconográfica del Maligno. Hay que destacar esta variación simbólica pues es pertinente para la configuración de las obras objeto de este capítulo. Por una parte, Lucifer va a comenzar a ser considerado como un Príncipe rebelde, se va a transmutar su personalidad maligna por la de héroe que se revela contra el dictado divino. Por otra parte, veremos también la reivindicación del mal encarnado en Satanás, la exaltación de lo maligno. Estos dos fenómenos van aparejados a una basculación de lo maldito hacia la mujer, ese fenómeno que es la *femme fatale*. Así, en lo que nos compete, nos aproximaremos a estos fenómenos y a su traslación al mundo del Arte, lo que nos permitirá contextualizar a nuestras crucificadas sacrílegas.

1.2. La antropomorfización del Diablo

En el ámbito británico de finales del XVIII va a tener lugar un hecho determinante para la caracterización de Lucifer. Se trata de la nueva puesta en valor de uno de los poemas más importantes de la poesía británica del XVII: *El Paraíso perdido* de Milton. En ese contexto es clave la interpretación que hará del poema William Blake. Blake, en *The Marriage of Heaven and Hell*, escrito hacia 1790, en donde va a exaltar la figura de Lucifer como ángel rebelde, va a transmutar el puritanismo originario del poema de Milton en una reivindicación del ángel caído, que será seguida por los románticos:

La historia de esto consta en El Paraíso Perdido. El que gobierna, o la Razón, es llamado Mesías.

Y el Arcángel original, poseedor del mando sobre las

huestes divinas es llamado el Diablo o Satanás y sus hijos son llamados Pecado y Muerte.

Pero en el Libro de Job, el Mesías de Milton es llamado Satán.

Pues esta historia ha sido adoptada por ambos partidos¹.

De este modo, Blake, en sus ilustraciones para *El Paraíso perdido* y en ulteriores representaciones del Demonio, lo va a caracterizar como un ángel joven y bello, figura diametralmente opuesta a los Diablos de la tradición que representaba al Maligno como un ser monstruoso. En esta estela le seguirá primero Fuseli y después todos los románticos que ilustran el poema de Milton en el XIX, destacando la figura de Gustave Doré. Este valor positivo del Diablo tendrá un eco en P. B. Shelley:

El Diablo de Milton es un ser moral tan netamente superior a Dios como lo es una persona que, a pesar de la adversidad y la tortura, persevera en un propósito que ha concebido para llegar a la excelencia, frente al que, movido por una seguridad férrea en su triunfo, inflige la más horrible de las venganzas a su enemigo —y no a partir del deseo de llevarle hasta el arrepentimiento..., sino con el fin declarado de exasperar a su contrincante y aplicarle nuevos tormentos².

Pues bien, ya el nombre asignado de Lucifer —portador de luz— en vez del de Diablo o Satán, otorga a este Ángel Caído la cualidad principal de la belleza. Este nuevo diablo romántico es una suerte de Prometeo que ha robado la luz a los dioses. Así, Baudelaire dirá de la belleza del Diablo:

He encontrado la definición de Belleza, de mi Belleza. No es una cosa apasionada y triste... No puedo imaginar a la Belleza ahí donde no exista la adversidad... Me resulta complicado no llegar a la conclusión de que el tipo más perfecto de Belleza viril es Satán —el Satán a la manera de Milton³.

Pero la tendencia marcada por las ilustraciones de *El Paraíso perdido* no es la única que nos muestra a un Diablo antropomorfo, tenemos numerosos ejemplos. El belga Antoine Weirtz, en su

1 Blake, William. *Poesía completa*. Edición bilingüe. Ed. Ediciones 29, Barcelona, 1980, pp. 413 y 415.

2 Shelley, P.B. "A Defence of Poetry", en Varios Autores. *English Essays: Sidney to Macaulay. The Harvard Classics. 1909–14*. Bartleby.com, Nueva York, 2001, p. 27.

3 Baudelaire, Charles. *Journaux intimes. Oeuvres Complètes*, Paris, 1930, 6,p. 294.



William Blake. *Satan Arousing the Rebel Angels* (1808) Victoria and Albert Museum, Londres

tríptico de *Cristo en la tumba* de 1839, presenta a un Satán joven y bello. Las esculturas de Guillaume Geefs *El genio del Mal* de 1848 o *El Ángel Caído* de Bellver de 1874 ponen en valor la corporeidad humana del Diablo. Pero será en el fin de siglo cuando triunfe esta iconografía. Citaremos dos ejemplos muy significativos y que creemos que están relacionados entre si. Nos referimos por una parte al *Lucifer* de Franz von Stuck (1890), que aparece reclinado y apoyado en un codo, al igual que *El Pensador* de Rodin, compuesto para presidir *Las Puertas del Infierno*. Ambos son entes relacionados con el Infierno, pero de una gran humanidad: piensan, reflexionan y sienten como cualquier ser humano. Es una antropomorfización no sólo formal sino también expresiva, intencional: disponen al Demonio pensando, cualidad propia del ser humano.

1.3. La mujer y su vinculación con lo satánico. La mujer fatal

Esta humanización del Diablo lleva aparejada el fenómeno de la deposición de las cualidades malignas en un sujeto distinto. Este sujeto es la mujer. Una mujer que a lo largo del XIX va a ir adquiriendo, poco a poco, un mayor protagonismo social, que va a ir reivindicando su independencia y sus derechos (en el trabajo, en la vindicación del voto y en su propia sexualidad) y que por ello va a comenzar a ser temida por el hombre. La concepción de mujer como ángel del hogar va a pasar al lado opuesto, la mujer manipuladora y maligna que convierte al hombre en su juguete y hace con él su voluntad. Es el nacimiento de la mujer fatal.

El hombre, ante el terreno que gana la mujer, va a reaccionar con repulsa. Ensayos como *Sobre la inferioridad de la mujer* (1895) de August Strindberg o el texto de Rémy de Gourmont donde compara la voracidad de la mujer al canibalismo sexual de la mantis religiosa (1901-1903), son dos ejemplos sintomáticos de esta repulsa. Así, traemos a colación otra obra de Félicien Rops que muestra de manera muy gráfica este concepto, es *La mujer y el pelele*. En esta obra, de la que existen tres versiones composítivamente diferentes, Rops pone de manifiesto, tanto por el tamaño pequeño del hombre como por su traje de bufón, que es sujeto de la total manipulación por parte de la mujer, una mujer esbelta, bella e insinuadora —tal vez una prostituta— que muestra sus pechos desnudos mientras sostiene en alto al pelele dominado.

Pero este diabolismo encarnado en lo femenino tiene una tradición literaria. Dentro de la novela gótica tenemos por ejemplo el caso de H.G. Lewis, con *El Monje* (1796), en donde una perversa mujer, Matilde, aliada del Diablo, va a tentar y llevar a la perdición al sacerdote más casto y honesto. La literatura finisecular también va a depositar el Mal en las mujeres; quizá el ejemplo más notorio sea *Las Diabólicas* de Jules Barbey d'Aurevilly de 1874, obra que citamos además por haber sido también ilustrada por Félicien Rops.

Pero la caracterización del mal en la mujer en el arte va a ir un paso más allá, se va a crear el icono de la mujer intrínsecamente perversa, que podemos señalar, entre otras, en tres obras clave del Simbolismo: *El pecado* de Franz von Stuck (en sus diversas variantes en la década de los 90 del siglo XIX), en el que una mujer de rostro sombrío está asociada a la serpiente, símbolo de la tentación, *El ídolo de la Perversidad* (1891) de Jean Delville, tremendamente siniestro, que caracteriza a la mujer-diablo, así como

Elle de Gustav Adolf Mossa (1905) en la que una tenebrosa mujer desnuda reposa sobre una montaña de cadáveres masculinos, sus víctimas. A colación del *Ídolo de la Perversidad* de Delville, Bram Dijkstra acuña unas frases que bien podrían corresponder a las tres obras citadas:

(...) la flor del mal de ojos lívidos, circularidad serpentina y cabeza de Medusa, cuyos pechos agresivamente puntia-gudos eran tan amenazantes como las fauces de un animal devorador. Esta mujer, si se reproducía, sólo podía esperar que criase hordas de seductoras degeneradas, traicioneras criaturas marinas, gatos depredadores, lamias serpentinas, arpías, vampiros, esfinges y otros incontables y terribles seres devoradores de hombres⁴.

En este punto planteamos una cuestión fundamental en esta tesis: ¿es acaso este fenómeno de la fatalidad femenina el detonante para la representación de crucificadas? Sin lugar a dudas, la concepción finisecular de la mujer, totalmente supeditada y, sobre todo, temida, va a producir que la fantasía artística la lleve al extremo de aparecer crucificada: ¿qué mejor forma para condenar a esa mujer que tanto asusta que crucificándola? Este es el caso de la mayoría de las crucificadas dentro del ámbito simbolista. No obstante, como ya hemos visto en algún caso la crucificada no es solo trasunto de misoginia, hay crucificadas que utilizan esta imagen para poner de manifiesto el dolor y el sufrimiento de la mujer.

1.4. La estética de lo maldito

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se va a desarrollar otra idea concerniente a lo diabólico y es la que nos va a permitir entender el contexto de las crucificadas sacrílegas. Estamos hablando de la reivindicación de la idea del mal. El mal como concepto puesto en valor. Y referente a esta vindicación del mal, la figura que tenemos que destacar por encima de las demás es la de Charles Baudelaire y sus *Flores del Mal*. A modo de panegírico al maligno, entre muchas otras alusiones al Diablo, Baudelaire cantará:

¡Oh, el más sabio y más bello de los ángeles todos,
Dios privado de suerte a quien nadie bendice,
oh Satán, ten piedad de mi larga desdicha!

¡Yo te llamo el gran Príncipe del destierro, agraviado
y que cuando es vencido, vuelve a erguirse más fuerte,
oh Satán, ten piedad de mi larga desdicha!

⁴ Dijkstra, Bram. *Ídolos de Perversidad*. Ed. Debate. Madrid, 1994, p. 325.



Félicien Rops. *La dame au pantin* (1883-1885) 38,5 x 26,5 cm. Fondation Roi Badouin, Bruselas

¡Tú que todo lo sabes, rey del mundo abismal,
curandero perenne de congojas humanas,
oh Satán, ten piedad de mi larga desdicha!

(...)

Gloria a ti y alabanza, Satanás, en la altura
donde antaño reinaste, y en las simas más hondas
del Infierno, en que sueñas, en silencio y vencido.
Haz que mi alma, a la sombra de aquel Árbol de Ciencia,
a tu lado repose, cuando sobre tu frente
como un Templo novísimo sus ramajes se extiendan.⁵

Pero otro gran satánico cultivado en esa época, que no tendría gran repercusión hasta su redescubrimiento por parte de los surrealistas, es el Conde de Lautreamont. Su personaje, Maldoror, es un Diablo moderno, que encarna en sí todas las cualidades del maligno:

En pocas líneas dejaré establecido que Maldoror fue bueno durante los primeros años de su vida en los que conoció la felicidad; ya está dicho. Luego descubrió que había nacido malo: ¡fatalidad extraordinaria! Ocultó su carácter lo mejor que pudo durante muchos años; pero finalmente, a causa de esta contención opuesta a su naturaleza, todos los días le subía la sangre a la cabeza, hasta que no pudiendo soportar más ese género de vida, se lanzó resueltamente por el camino del mal... ¡atmósfera grata! ¡Quién lo hubiera dicho!, cuando besaba a un pequeñuelo de cara rosada, sentía deseos de rebanarle las mejillas con una navaja (...)⁶.

Esta atracción por el mal hace que la figura del Diablo mantenga sus valores tradicionales de encarnador del mal pero lejos de repudiarse su figura se la va a exaltar. El mal como valor en sí mismo. Los denominados poetas malditos van a ser los adalides de la defensa del mal como concepto.

Esta idea se ve reflejada en una proliferación de las adoraciones satánicas y de las misas negras, es el satanismo, que bien nos refleja Huysmans en el capítulo XIX de *Là-bas (Allá Lejos)* (1891). Una de las invocaciones del sacerdote negro dice así:

¡Esperanza de las virilidades, Angustia de las matrices vacías, Satán, tú no exiges las inútiles pruebas de las piernas

5 Baudelaire, Charles. "Las letanías de Satan". *Las Flores del Mal*. Planeta, Barcelona, 1991, p. 176.

6 Ducasse, Isidore. *Los Cantos de Maldoror*. Ed. MCA, Valencia, 2001, p. 66.

castas, tú no elogias la vesania de las cuaresmas y de las siestas; sólo tú recibes las carnales súplicas y las recomendaciones para las familias pobres y ávidas. Tú determinas a la madre a vender a su hija, a ceder a su hijo, tú ayudas a los amores estériles y reprobados, Tutor de las estridentes Neurosis, Torre de Plomo de las Histerias, Barro ensangrentado de las violaciones!⁷.

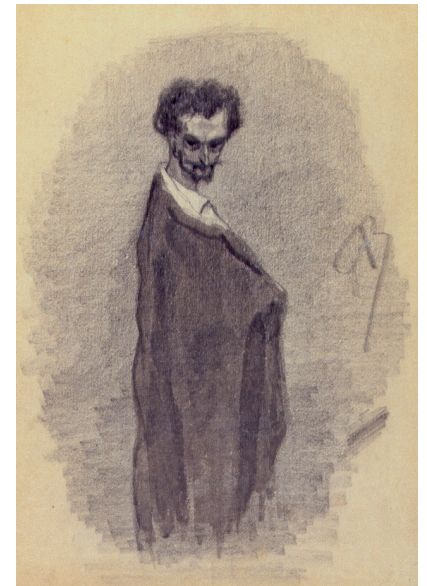
Estas ideas que emanan de la literatura y la poesía van a tener su trasunto en las artes, es la estética de lo maldito, encarnada fundamentalmente por el movimiento simbolista, en el que muchos de los protagonistas van a trasponer en sus obras esta exaltación del mal. Y el primero de todos ellos y quizá el más virulento es el ya citado Félicien Rops.

1.5. Rops satánico.

Félicien Rops, nacido en 1833 en Namur (Bélgica), va a ser el pintor satánico por antonomasia. Va a estar íntimamente ligado con el gran foco artístico de París. Su gran influencia va a ser la obra de Baudelaire; éste le marcará y podemos afirmar que el espíritu de muchas de sus obras está impregnado del malditismo baudeleriano. Conocerá al poeta e incluso recibirá la encomienda de ilustrar el frontispicio de *Les Epaves*, colección de poemas prohibidos que no fueron publicados en la primera edición de *Las Flores del Mal*, publicados en 1866.

En referencia al grabado *Les Epaves*, éste encierra toda una iconografía representativa del malditismo de Rops. Baudelaire dirá, en el texto que acompaña al grabado, lo siguiente:

Bajo el fatal manzano, el tronco esquelético el cual recuerda la decadencia de la raza humana, del cual florecen los siete pecados capitales, representados por plantas en formas y actitudes simbólicas. La Serpiente envuelta alrededor de la base del esqueleto, se arrastra hacia *Las Flores del Mal*, tras la cual se revuelca el macabro Pegaso, que debe solamente levantarse, junto con sus jinetes en el valle de Josafat. Mientras tanto, una negra Quimera sostiene el medallón del poeta, alrededor del cual algunos Ángeles y Querubines cantan el Gloria in Excelsis. El avestruz en el camafeo, que se traga una herradura, en la primera parte de la composición, es el emblema de la virtud, la cual alimenta la comida más sublevante: VIRTUS DURISSIMA COQUIT⁸.



Félicien Rops. *Autorretrato satánico* (1860) Lápiz. 16,2 x 11,2 cm. Colección Familia Babut du Marès. Namur

7 Huysmans, Joris-Karl. *Allá lejos*. Ed. Valdemar, Madrid, 2002, pp. 297 y 298.

8 Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*, Paris, 1930, 1, p. 394.

Rops va a ser el pintor del Demonio. Va a aparecer a lo largo de toda su obra, pero no como ángel caído, sino como portador de todo el Mal. Rops se va a poner pues a la cabeza como principal vindicador del mal en el Arte durante la segunda mitad del XIX.

La intención de sus obras fue buscada deliberadamente, trató de ser un artista provocador. Por ello, que la sociedad lo calificara de sacrílego, refutó y a la vez satisfizo las intenciones de Rops. Esta intención queda clara al observar su *Autorretrato satánico*. Rops se viste y se encara, de este modo, como valedor del mal. El pintor de lo satánico por antonomasia. Así lo veremos en la mayoría de las obras que estudiaremos en este texto.

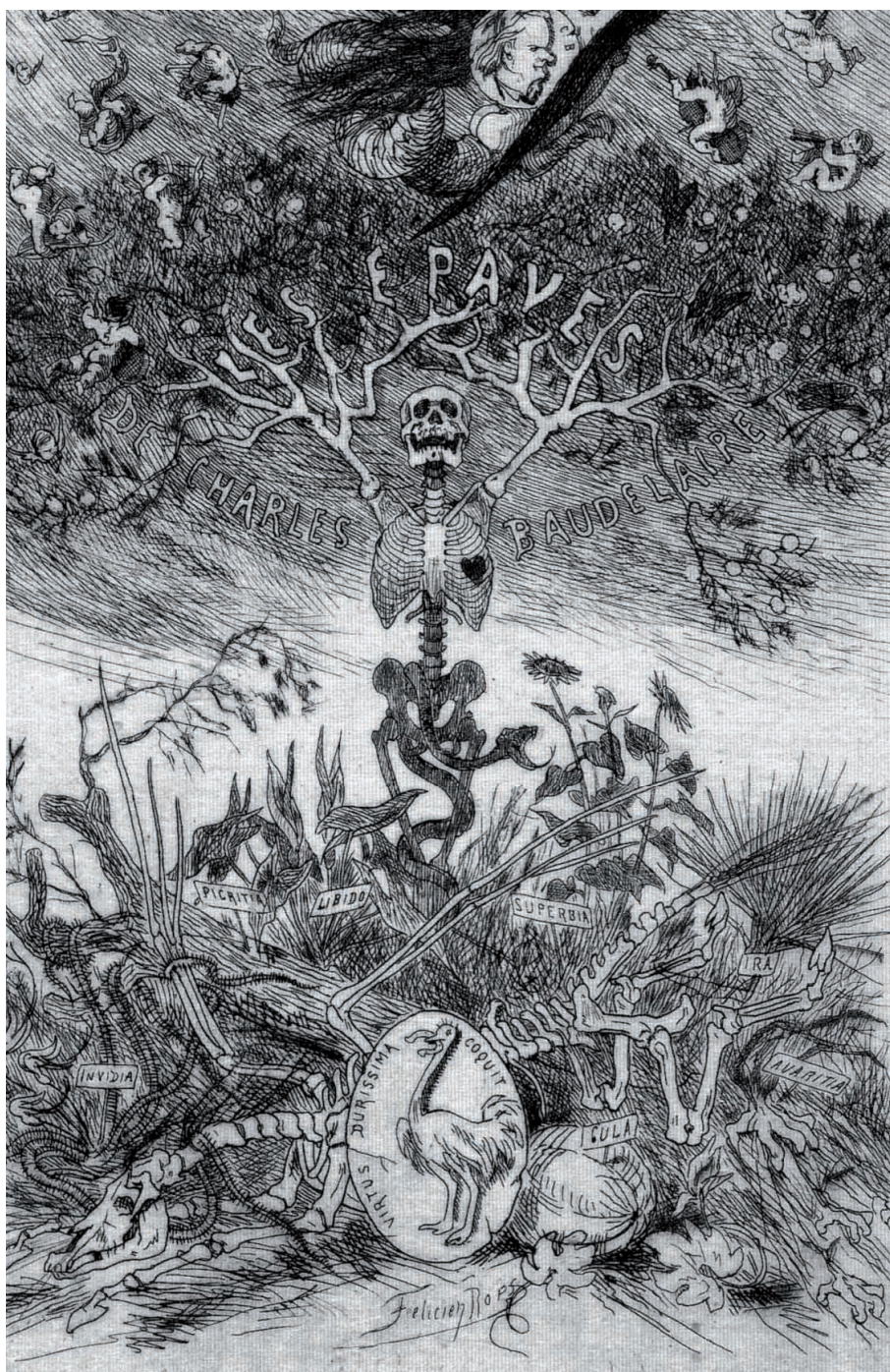
Pero Rops es, en esencia, un ateo. No hay en él una lucha entre el Bien y el Mal, ni un posicionamiento moral hacia lo uno o lo otro. Adopta el rol de satánico como forma de provocación a una sociedad llena, en buena manera, de hipocresía moral. No obstante, es paradójico el caso de Huysmans, quien a lo largo de su vida sí que oscila en la báscula del Bien y el Mal moral —recordemos sus obras *À Rebours* y *Là-bas*, antes citada, como paradigma de la esencia decadente mientras que sus obras posteriores estarán marcadas por el signo de la fe a la que vuelve tras el arrepentimiento en la última parte de su vida—. Huysmans va a analizar la obra de Rops pero paradójicamente va a ver tras ella lo que no es sino una sacralización de lo maldito, el sacar de lo oscuro e ignoto lo perverso para ponerlo así a la luz: “(...) no ha creado obras obscenas y positivas, sino obras católicas, obras encendidas y terribles”⁹.

Huysmans caracterizará también a Rops como: “(...) con alma de Primitivo a contrapelo, ha concluido la obra inversa de Memlinc; ha penetrado, ha resumido el stanismo en admirables láminas que son como invenciones, como símbolos, como arte incisivo y nervioso, feroz y afligido, realmente únicas”¹⁰.

Pero el satanismo de Rops está vinculado directamente con lo sexual. Satán va a ser para Rops un ser sexuado y, más allá, lúbrico y lascivo, es la unión indivisible de Mal y Lujuria. A este respecto, el profesor Carlos Reyero, hace una disquisición en este sentido sobre la condición satánica de Rops:

9 Mac Orlan y Huysmans. “Masques sur mesures”, publicado en español en P. Mac Orlan y J.K. Huysmans, *Obras eróticas y sacrílegas de Félicien Rops*, Barcelona y Palma de Mallorca, Calamus Scriptorius, 1979, p. 45.

10 Huysmans, Joris-Karl. *El arte moderno. Algunos*. Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 185.



Félicien Rops. *Les Epaves* (1866) Grabado, 19,8 x 12,8 cm, Musée Félicien Rops, Namur

Es evidente que un sentido de lo satánico en Rops se encuentra en la encarnación de una sexualidad desbocada e irracional, diabólica, consecuencia de una consumación natural imposible¹¹.

Este Satán sexual es el gran protagonista de la obra de Rops, desde la temprana *Les Diables froids* de 1860, hasta sus dos grandes series: *Les sataniques* de 1882, concebida para ilustrar un texto de Octave Uzanne sobre la raíz satánica de las neurosis

11 Reyro, Carlos. "Rops, desde siete ventanas sin postigos". En Varios Autores, *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833-1898)*. Fundación provincial de artes plásticas Rafael Botí, Córdoba, 2003, p. 38.

femeninas que no llegó a publicarse, y *Les Diaboliques* de 1883, que acompañaron a la novela de Barbey D'Aurevilly. Es en estas obras, y en la que encabeza este capítulo, *La tentación de san Antonio*, en donde la Lujuria de Satán aparece con virulencia.

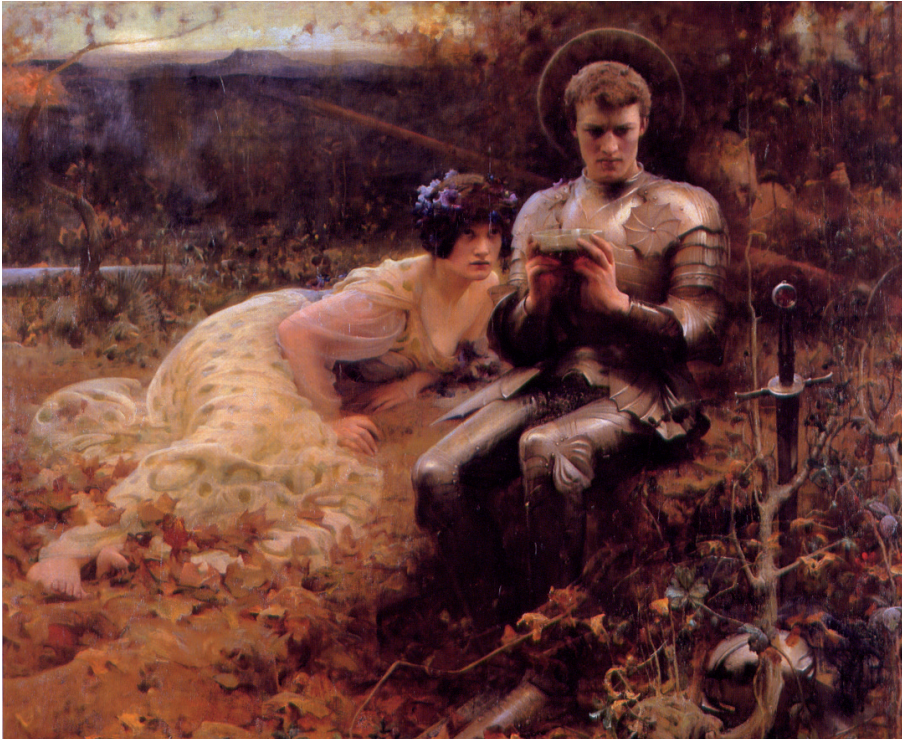
Hay otro Satán en Rops, que se distancia de la lujuria. Es el Satán de *Madeleine et Satan jetant à la terre la pâture qu'elle attend*, *Les Monstres ou La Genèse* o *Satan créant les monstres*. Es un Satán fiero, todopoderoso, que anuncia que su Venida ya está aquí, como si Rops estuviese imbuido de milenarismo, como si de algún modo vislumbrara que el mundo tocaba a su fin en la sociedad de la Europa finisecular. Es como si Rops denunciase en sus dibujos y grabados esa decadencia de occidente que se trasluce en toda la tradición del cambio de siglo heredera del Romanticismo.

1.6. La mujer tentadora

En el imaginario finisecular y en correspondencia con la idea de fatalidad vamos a encontrar la imagen de la mujer como encarnadora de la tentación diabólica: la mujer como causa de la perdición del hombre. Su herramienta fundamental es la lujuria, pecado capital intrínsecamente relacionado con la mujer. No cabe duda de que a lo largo de toda la tradición occidental la gran tentada y a la vez tentadora es Eva. Es ésta sin duda una de las raíces de la misoginia cristiana y por supuesto que va a tener también su eco en el arte del siglo XIX. El texto de Milton revisado tras Blake hará que proliferen las representaciones de Eva y la serpiente y Eva induciendo a Adán a comer de la manzana del Árbol de la Ciencia. Más allá, en el XIX proliferarán otras Evas, mujeres vinculadas a la serpiente, desde la citada de *El Pecado* de Franz von Stuck, a las Salmmbós, Cleopatras, Lamias, Lilihs, Harmonias... También Baudelaire dedicará una de sus *Flores del Mal* a la mujer que danza con la serpiente.

Pero si bien la escena del *Génesis* implica a Satán como causa primera de la tentación, en el XIX van a proliferar los casos de mujeres perversas de las que emana directamente la tentación y siempre vinculada con la lujuria.

La gran tentadora de la época va a ser sin lugar a dudas Salomé. Salomé desea al santo y por ello su pasión es demoníaca, pero Salomé también es deseada por Herodes, poseído de lujuria. Dos muestras de deseo carnal que van a tener el peor de los finales: la decapitación del santo. Es el triunfo del Diablo a través de la carne. Este tema es bien conocido por los simbolistas, teniendo a Gustave Moreau como máximo exponente. No obstante la polémica adaptación teatral del relato bíblico por Oscar Wilde en 1891 abrirá el tema para que muchos artistas lo traten. Cabe



Arthur Hacker. *La tentación de Perceval*
(1894) Óleo sobre lienzo. Leeds Museum

señalar especialmente las ilustraciones de Aubrey Beardsley para la citada obra dramática.

Esta mujer tentadora va a aparecer en otros ámbitos y con expresiones quizá más veladas. Buena parte de ellos tienen ascendencia inglesa, la mayoría en la estela del Prerrafaelismo. Así tenemos, dentro de los ciclos artúricos, la tentación de Perceval en un lienzo de Arthur Hacker. El caballero en busca del Grial es asaltado por el demonio en forma de seductora mujer, tentación a la que vencerá mirando su espada, con forma de cruz, que le recordará la verdadera senda para alcanzar su sagrado propósito. Perceval es así retratado como un santo, con su aureola, mientras que a su lado, casi reptando como una serpiente aparece la mujer tentadora.

John Keats, por su parte esgrimirá la imagen de otra gran tentadora: *La belle dame sans mercy*. En su poema de 1820 dice así:

She found me roots of relish sweet,
And honey wild, and manna dew,
And sure in language strange she said—
“I love thee true.”

She took me to her elfin grot,
And there she wept, and sigh’d fill sore,
And there I shut her wild wild eyes
With kisses four.

And there she lulled me asleep,
And there I dream'd — Ah! woe betide!
The latest dream I ever dream'd
On the cold hill's side.

I saw pale kings and princes too,
Pale warriors, death-pale were they all;
They cried — "La Belle Dame sans Merci
Hath thee in thrall!"¹².

Este tema tiene una gran repercusión en el prerrafaelismo tardío, y será tratado en la pintura de John William Waterhouse, de Frank Cadogan Cowper o de Frank Dicksee.

Circe es otra de las grandes tentadoras vinculadas con la Literatura Clásica y que aparece también en el prerrafaelismo tardío. La hechicera homérica tentará a Ulises para atraparlo junto a sus soldados y convertirlo en cerdo. John William Waterhouse será uno de los que tomen a Circe como referente para algunas de sus obras más importantes. Lamia será otra mitológica, mitad mujer, mitad serpiente, que seduzca y lleve a su perdición al caballero, como podemos ver en las obras de Herbert Draper, Anna Lea Merritt y de nuevo Waterhouse, inspiradas también por los versos de John Keats.

Otro ejemplo de tentación es la plasmada en la novela *Afrodita* de Pierre Louÿs donde una prostituta hará cometer a un hombre los peores delitos para saciar sus deseos carnales.

Pero la mujer tentadora con más claro aire demoníaco y que más representaciones tendrá en el ámbito artístico finisecular es sin duda la mujer que tienta a san Antonio. Flaubert recuperará este tema en su novela y la fantasía artística finisecular se encargará de darle un valor superlativo a la tentación diabólica a través de la lujuria. El tema no es nuevo en el Arte y procedemos a una primera aproximación en el marco de las fuentes medievales y su plasmación artística por los Primitivos Nórdicos, fuente de la que tradicionalmente se menciona que Flaubert tomó su inspiración para el relato tras contemplar el lienzo flamenco que se encontraba en la Galleria Balbi de Genova.

¹² Keats, John. "La Belle Dame Sans Merci". *Poems Published in 1820*. Clarendon Press, Oxford, 1909, pp. 213 y 214.

2. Las tentaciones de San Antonio

Hay dos momentos en la historia del arte occidental en los que han surgido con gran virulencia las representaciones del tema de san Antonio tentado por el Diablo en su retiro eremítico. La primera vez tiene su acontecer a lo largo de los siglos xv y xvi fundamentalmente en la pintura de la escuela nórdica —aunque con ejemplos también en Italia— y la segunda, el caso que nos atañe, en la pintura del último cuarto del siglo xix, fundamentalmente en la estela simbolista, aunque con numerosos ejemplos en el Academicismo y excepcionalmente en el Postimpresionismo, como veremos, de la mano de Cézanne.

La razón para ahondar en los relatos de la vida de san Antonio es que en el período que nos compete la representación de la tentación del santo va a ser protagonizada por la mujer, como representación del pecado de la lujuria, el Diablo en forma de mujer lasciva. La contemplación de uno de estos cuadros, atribuido a Peter Brueghel, fue la inspiración para *La tentación de san Antonio* de Flaubert.

2.1. Las leyendas de san Antonio y sus representaciones

Me referiré en primer lugar a los nórdicos para ver qué sucede en el tratamiento del tema en esta primera oleada, vamos a ver si hay vestigios de esta representación demoníaca en forma de mujer en algunas obras, para ello acercaremos la mirada a algunos ejemplos significativos como pueden ser El Bosco y su escuela, Patinir o Jan de Cock. También hay ejemplos de este tema en maestros menores del Renacimiento italiano como es el caso de Bernardo Parentino.

Se da la singular circunstancia de que es en este período del Arte cuando por primera vez de forma generalizada las representaciones diabólicas salen del ámbito eclesiástico para pasar a los lienzos, al mundo laico, no solamente con el tema de la tentación de san Antonio sino con otras representaciones diabólicas asociadas al Juicio Final u otros temas, aunque su trasfondo sigue siendo moralizante y de clara intención religiosa, por lo que no podemos desvincularlo totalmente de la órbita cristiana, como sí sucede en el siglo xix. Los practicantes de esta pintura de representación diabólica fuera del ámbito eclesial son a los que Enrico Castelli denomina ‘pintores teólogos’¹³, lo cual nos indica claramente su vinculación con la esfera religiosa.

¹³ Castelli, Enrico. *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Ed. Siruela, Madrid, 2007.

Quiero detenerme en este primer momento de las representaciones de la tentación de san Antonio para poder establecer las correspondientes comparaciones y ver qué ocurre concretamente en relación a la presencia de la mujer como entidad diabólica encarnadora del mal. Para ello me he de remitir en primer lugar a las fuentes que nos hablan de san Antonio y de la tentación o, mejor dicho, tentaciones, a las que se ve sometido, para poder observar la presencia de este elemento.

Hay dos fuentes fundamentales: la *Vita Antonii* escrita por san Atanasio y *La Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine. La primera se remonta al año 375, redactada dos años después de la muerte de san Antonio, fuente por tanto primigenia, siendo la segunda del siglo XIII aunque la más ampliamente difundida a través de numerosas ediciones a partir del siglo XV, y que va a ser una fuente básica para los pintores de este tema en el XV y el XVI.

En la *Vita Antonii* encontramos alguna referencia a la presencia de la mujer en las visiones del eremita:

Se esfuerzan por trastornar sus mentes con pensamientos impíos y obscenos... Incluso, cuando en su propósito nada logran, suelen, [los demonios] heridos, reaparecer con más virulencia y, mudado su arte de combatir, con pavor aterran asumiendo formas ya de mujeres, ya de animales, ya de serpientes, así como cuerpos desmesurados y que llegan con la cabeza hasta el tejado de la casa, e infinitas especies y multitud de soldados¹⁴.

Este fragmento, aunque hace alusión a los pensamientos obscenos, no los vincula directamente con la mujer, ya que, cuando la menciona, lo hace para presentarla como forma aterradora, y no seductora. El ataque al santo por la vía de la atracción a la impureza y a la obscenidad parece no tener efecto y se procede a la vía del horror para amedrentarlo. En pasajes posteriores el Diablo tratará de atraer a Antonio con oro y plata, apelando a la avaricia, que tampoco tiene efecto sobre él. No hay ninguna referencia explícita a la lujuria.

Veamos a continuación qué rastros podemos encontrar en *La Leyenda Dorada*:

Este Antonio sufrió innumerables tentaciones de los demonios. Habiendo una vez, con la virtud de la fe, vencido al espíritu de la fornicación, se le apareció el diablo en la forma de un pequeño muchacho sarraceno, que se arrojó al suelo y confesó haber sido vencido por él [el demonio] ya que con ruegos había implorado ver al demonio de la forni-

¹⁴ Ibidem, p.186.

cación, que atacaba con engaños a los jóvenes. Y viéndolo en la antedicha forma le dijo Antonio: Te me has aparecido en vilísima forma; en adelante ya no te temeré¹⁵.

Esta es la única alusión próxima al tema que nos compete, y no se menciona explícitamente la presencia de la mujer. Se habla del espíritu de la fornicación o del demonio de la fornicación, pero no se explicita que su forma sea femenina, aunque podría ser interpretado en ese sentido, lo más curioso es que la alusión directa que hace a la fornicación y la presencia del Diablo es a través de un muchacho.

Tenemos dos fuentes más sobre la vida del santo que nos hablan del episodio de la tentación por la lujuria. Sobre ambas tenemos referencia por el estudio de Marta Nuet Blanch referido al tema¹⁶.

La primera de ellas es la denominada *Leyenda de Patras*, una traducción latina de la vida del santo de autor desconocido datada en torno al año 1000 y que narra en su epílogo un pasaje de las tentaciones de forma diferente. Esta vez aparece una joven de bello rostro rosado, de pelo rubio como el oro, con un vestido blanco de porte real. San Antonio se arroba ante la belleza y se percata que es una tentación; mira al cielo y le pide a Dios que le muestre su verdadero rostro: entonces la visión se transforma en un niño de manos y pies retorcidos¹⁷.

Esta leyenda nos muestra a una mujer de extremada belleza que llega a sublimar al santo, por su candidez y no por su voluptuosidad. Es el tema de la mujer encarnando lo diabólico pero sin el componente lascivo. Este texto se expandió por Occidente entre los siglos xi y xv a través de numerosas traducciones, pero tampoco es el origen de la aparición de la figura femenina erótica en la tentación.

Será la última fuente la que nos revele el origen de la identificación femenina con la lujuria. Es de origen árabe y fue descubierta en 1341 por el dominico Alfonso Buenhombre, a las órdenes del cardenal Pedro Sotomayor, quien la halló en el monasterio copto de Famagusta en Chipre. Un episodio de esta leyenda nos narra como san Antonio llegó a un río donde se bañaban unas mujeres desnudas. Quiso pues el santo darles la espalda cuando una de ellas salió del agua y le llamó de tal modo que le convenció para mantener una conversación con él, todavía desnuda. El santo

15 Ibidem, p. 188.

16 Nuet Blanch, Marta. "San Antonio tentado por la lujuria. Dos formas de representación en la pintura de los siglos XIV y XV". *LOCVS AMOENVVS* nº2, 1996, pags. 111-124.

17 Halkin, F. (1943), p. 247-248.

accedió a conversar y le indicó que se vistiese. La mujer se puso muy ricos y preciosos vestidos y trató de convencer al santo, con gran cortesía, de las bondades de la vida conyugal y de los inconvenientes de la virginidad. La persuasión no fue suficiente y la dama lo intentó de nuevo. Le dijo que era la reina de un magnífico país y de inmediato aparecieron maravillosas ciudades en la orilla opuesta del río. En un primer momento el santo comienza a seguir a la reina, aunque se muestra desconfiado, pero después de largos paseos y conversaciones con las gentes de aquel país Antonio se percata del engaño. En ese momento ruega por la ayuda de Dios e inmediatamente desaparecen la dama y sus ciudades.

Esta versión nos muestra a la mujer que intenta hacer caer en la tentación al santo a través de dos tipos de incitaciones: la abiertamente carnal, mostrando a las mujeres desnudas en el río con la reina impúdica que no se cubre para hablar al santo, y posteriormente a través de la codicia, ofreciéndole el poder y el dominio sobre las muy ricas ciudades que gobierna la reina.

La primera parte de estas tentaciones encarnadas en la mujer y que alude directamente al erotismo como vía de tentación es lo que nos hace pensar que sea la semilla iconográfica para la representación de mujeres como agentes del Diablo para tentar a san Antonio por la vía carnal. Esto lo vamos a ver en una serie de lienzos que efectivamente van a colocar a la mujer en la escena de la tentación de san Antonio, las primeras alusivas a la seducción erótica —las mujeres desnudas en el río— y las segundas referidas a la codicia y la avaricia —la mujer de ricas vestimentas que encarna a la reina—.

En una obra del taller del Bosco que trata el tema de las tentaciones encontramos una tímida alusión a la mujer voluptuosa encarnando la tentación, actualmente en el Rijksmuseum de Ámsterdam, en donde frente al santo aparece una casa desproporcionadamente pequeña cuyo remate, a modo de techo, es el rostro de una pérfida anciana, que está al mismo nivel que la cabeza de Antonio. En dicha casa se abre un espacio inferior donde, a pequeña escala, aparece una mujer desnuda. Es un detalle minúsculo pero ejemplifica nuestro tema.

Otro caso de presencia lasciva de la mujer como tentadora dentro de este tema lo encontramos en el Jan de Cock de la colección Thyssen en Madrid. Esta vez son cuatro las mujeres desnudas presentes en la acción, aunque mantienen cierta distancia con san Antonio, parece ser una solamente la interlocutora y ejecutora de la tentación, no solamente lasciva, sino que se acerca con ofrendas de lujo y de poder al santo, con una copa en una mano y un cetro en otra, mientras las tres restantes, hieráticas parecen



Escuela de Peter Brueghel, *Las tentaciones de san Antonio* (s.d.) Colección particular.

ajenas a la misma. Parece representar claramente la escena de la tentación en el río de la Leyenda de Buenhombre.

El último caso que traemos, esta vez mucho más evidente, lo tenemos en un lienzo hoy atribuido a Peter Brueghel, el famoso cuadro que estaba en la Galleria Ballvi de Génova, el lienzo al que siempre se hace referencia cuando se habla de la inspiración de Flaubert. Aquí la representación es mucho más obvia: esta vez son dos las mujeres desnudas las que acosan al santo, en una actitud decididamente lasciva. A diferencia del ejemplo del Bosco, donde la mujer estaba alejada, casi ajena a la acción, en este cuadro las dos mujeres flanquean a san Antonio y sus posturas son claramente de incitación sexual.

Hemos examinado estos ejemplos, un tanto marginales, en donde hemos encontrado estas alusiones a la mujer en el tema de la tentación, no obstante son minoría y proceden de los talleres de los grandes maestros o de artistas hasta cierto punto menores. La tendencia general sin embargo era la de representar seres monstruosos, animales extraños, híbridos que trataban de representar las descripciones, un tanto abstractas de lo narrado en las diferentes fuentes literarias.

2.2. Flaubert

Dando ahora el salto temporal hemos de preguntarnos el por qué de la nueva eclosión del tema en el *fin de siècle*. Y la respuesta nos conduce a la literatura francesa, concretamente a la figura de Gustave Flaubert, autor la novela titulada *La tentación de san Antonio*, cuya versión definitiva se publicó en 1874. Esta obra va

a ser el gran referente para los pintores de la época que tratan el tema. A partir de su publicación van a florecer numerosísimas variaciones del tema en las artes, como veremos.

Detengámonos, por tanto, en la gestación de esta obra clave para nuestro estudio. En 1845 Flaubert está en Génova y visita el Palacio Balbi. Allí ve *Las tentaciones de san Antonio* que acabamos de examinar y le causa una gran impresión:

Palacio Balbi, en Génova: *La Tentación de San Antonio*, de Brueghel. —Al fondo, en ambos lados, en lo alto de cada una de las colinas, dos cabezas monstruosas de diablos, mitad seres vivos, mitad montaña. En la parte inferior, a la izquierda, San Antonio entre tres mujeres, la cabeza girada para evitar sus miradas; ellas están desnudas, su piel es blanca, sonríen y parecen querer abrazarlo. De cara al espectador, en el extremo inferior del cuadro, la Gula, desnuda hasta la cintura, magra, con la cabeza tocada con adornos rojos y verdes, la figura triste, el cuello desmesuradamente largo y tendido como el de una grulla, curvado en la nuca, las clavículas prominentes, le presenta un plato cargado de coloridos alimentos.

Un caballero en un tonel; cabezas saliendo del vientre de los animales; ranas a puñados saltando sobre los campos; un hombre de nariz roja sobre un caballo disforme, rodeado de diablos; un dragón alado que planea, parece, sobre el mismo plano. Conjunto hormigueante, bullicioso y gesticulando de una manera grotesca e iracunda, bajo la simplicidad de cada detalle. Este cuadro parece en un primer momento confuso, después deviene extraño para la mayoría, divertido para algunos y otra cosa diferente para otros; él ha borrado para mí la galería en la que se hallaba, yo no recuerdo ya el resto¹⁸.

La contemplación de esta pintura, junto al recuerdo de un teatro de títeres sobre la vida del santo, parecen ser los detonantes para la creación de una obra literaria que le llevará décadas construir y que constituirá “la obra de toda una vida”, en palabras del propio Flaubert. San Antonio va a ser, de alguna manera, el trasunto del propio Flaubert.

Flaubert escribió tres versiones diferentes del texto. La primera data 1849, la más extensa de todas. Tras una lectura en voz alta con sus amigos íntimos Bouilhet y Du Camp, sufre el varapalo de sus contundentes críticas. Tanto es así que Flaubert desiste de seguir adelante con el proyecto y emprende la redacción de *Madame Bovary*. Una segunda versión, que tampoco llegará

18 Flaubert, Gustave. *Notes de Voyages*. Louis Conard Ed., París, p. 36.

a editarse, estaba lista en 1856. Sobre este segundo texto, tras recortar y depurar algunos fragmentos, Flaubert fundamenta la versión definitiva de *La Tentación* que verá por fin la luz en 1872. Han sido casi treinta años de trabajo para lograr una obra cumbre en la que Flaubert aúna dos épocas: “*La fantasmagoría comprende el tercer siglo de la era cristiana y, al fin, el siglo XIX*”¹⁹, nos dice Borges.

Para abarcar esta tarea el escritor se documentó profusamente devorando volúmenes y volúmenes. Sus lecturas serán incontables y necesarias para argumentar tanto la vertiente histórica como la fantástica presentes en la obra. Foucault descubre una ingente cantidad de referencias tanto literarias como artísticas:

(...) en relación con los sueños y delirios, se sabe ahora que *La Tentación* es un monumento de meticuloso saber. Para la escena de los heresiarcas: minucioso examen de las *Memoorias eclesiásticas* de Tillemont, lectura de los cuatro volúmenes de Matter sobre la *Historia del gnosticismo*, consulta de *La Historia de Maniqueo* de Beausobre, de la *Teología cristiana*, de Reuss; a lo que hay que añadir San Agustín y la *Patrología de Migne* (Atanasio, Jerónimo, Epifanio). Los dioses, Flaubert fue a descubrirlos en Bournouf, Anquetil-Duperron, Herbelot y Hottinger, en los volúmenes del *Universo pintoresco*, en los trabajos del inglés Layard, y, sobre todo, en la traducción de Creuzer, las *Religiones de la Antigüedad*, las *Traducciones teratológicas* de Xivrey, el *Physiologus* que Cahier y Martin habían reeditado, las *Historias prodigiosas*, de Boaisrau, el Duret consagrado a las plantas y a su “historia admirable” han proporcionado información sobre los monstruos. Spinoza había inspirado la meditación metafísica sobre la sustancia difuminada. No es todo. Hay en el texto evocaciones que parecen totalmente repletas de onirismo: una gran Diana de Efeso, por ejemplo, con leones en la espalda, frutos, flores y estrellas entrecruzándose sobre el pecho, racimos como senos, una faja que le ciñe la cintura y de donde saltan grifos y toros. Pero esta “fantasía” se encuentra palabra por palabra, línea tras línea, en el último volumen de Creuzer, en la lámina 88: basta seguir con el dedo los detalles del grabado para que surjan fielmente las propias palabras de Flaubert. A Cibeles y Attys (con su postura lánguida, acodada contra un árbol, su flauta, su traje recortado en rombos), se les puede ver en persona en la lámina 58 de la misma obra; el retrato de Ormuz se encuentra en Layard, así como los medallones de Oraïos, de Sabaoth, de Adonais, de Knufis se descubren fácilmente en Matter. Puede extrañar que tanta meticulo-

19 Borges, Jorge Luis. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Alianza, Madrid, 1998, p. 270.

sidad erudita deje tal impresión de fantasmagoría; más precisamente que el propio Flaubert haya sentido como vivacidad de una imaginación en delirio lo que de modo tan manifiesto pertenecía a la paciencia del saber²⁰.

Además de las referencias aportadas por Foucault pensamos que Flaubert conoce varias versiones de la vida del santo: la *Vita Antonii*, la versión de *La Leyenda Dorada*, y, probablemente la Leyenda de Buenhombre.

Borges también escruta la obra de Flaubert pero su visión es de perspectiva, a la mayor, sintetiza en unas líneas las influencias que a su juicio planean sobre *La Tentación*: “De los muchos libros de Flaubert, el más raro es *Las tentaciones de San Antonio*. Una antigua pieza de títeres, un cuadro de Peter Brueghel, el Caín de Byron y el Fausto de Goethe fueron su inspiración”²¹.

Este libro, por lo tanto, refuta la idea que mantenemos en esta tesis sobre la revisión de la antigüedad pagana y cristiana en el período finisecular. Así lo demuestra el profundo calado de la obra de Flaubert, sobre todo en la pintura simbolista. Indagaremos a continuación en *La Tentación* de Flaubert en la busca de la aparición de la mujer tentadora para ver las posibles fuentes iconográficas para nuestras obras de estudio.

La primera aparición tentadora de la mujer a san Antonio tiene lugar en el capítulo II y viene personificada en la Reina de Saba. Ella, ataviada con ostentosos trajes y joyas le ofrece riquezas, tesoros y posesiones a Antonio y, finalmente se le insinúa abiertamente con la tentación de la carne:

¡A todas las que has encontrado, desde la muchacha de la calle que canta bajo un farol hasta la patricia que deshoja rosas en lo alto de su litera, a todas las formas pensadas, a todas las imaginaciones de tu deseo, pregúntales! Yo no soy una mujer, soy un mundo. ¡Sólo tengo que dejar caer mis vestidos, y descubrirás en mi persona una sucesión de misterios!²².

Pero la alusión más explícita a la tentación sexual la tenemos al comienzo del capítulo VII cuando el santo pregunta por la joven Ammonaria y su imaginación se turba por el deseo:

20 Foucault, Michel. “La bibliothèque fantastique”. Prólogo de la edición de Flaubert, Gustave. *La tentación de san Antonio*. Edicusa, Madrid, 1975, pp. 38 y 39.

21 Borges, Jorge Luis. Op. cit., p. 270.

22 Flaubert, Gustave. *La tentación de san Antonio*. Edicusa, Madrid, 1975, pp. 132 y 133.

Quizá en el fondo de una estufa va retirando sus vestidos uno tras otro, primero el manto, luego el cinturón, la primera túnica, la segunda más ligera, todos sus collares; y el vapor del cinamomo envuelve sus miembros desnudos. Se acuesta por fin sobre el tibio mosaico. Sus cabellos alrededor de sus caderas forman como un vellocino negro —y ahogándose un poco en la atmósfera demasiado caliente, respira, doblada por la cintura, los dos senos hacia delante.

Pero el santo recupera la cordura y dice:

¡Qué es esto! ¡mi carne se estremece! En medio de la desdicha la concupiscencia me tortura. ¡Dos suplicios a la vez, es demasiado! ¡Ya no puedo soportar mi persona!²³.

La última vez que aparece la referencia a la lujuria encarnada en la mujer la tenemos justo después del pasaje anterior, también en el capítulo VII, cuando, en uno de los relatos más inquietantes del libro, san Antonio flaquea ante todos los sufrimientos que viene padeciendo en la diversidad de tentaciones a que le somete el Diablo y tiene la idea de suicidarse. Se le aparecerá primero una mujer vieja que personifica la muerte invitándole a que se arroje por un barranco ya que así igualará a Dios, destruyendo la obra que Él ha creado. En ese momento se le aparece otra mujer *maravillosamente joven y bella*, que encarna a la lujuria. Ambas entablan un diálogo para tratar de atraer hacia sí al ermitaño, en un duelo que Antonio apenas puede resistir. Aunque se debate en la duda, por fin se da cuenta de que ambas son el espíritu de la fornicación y el espíritu de la destrucción y que nada pueden contra él.

No obstante, estas apariciones de la mujer como encarnadora de la lujuria en la novela de Flaubert no dejan de ser breves pinceladas dentro de una tentación mucho más amplia y compleja, con toda una diversidad de pasajes en los que se pone en juego la virtud del monje. Además, siempre la tentación de la lujuria se presenta en forma de una única mujer, nunca es acosado por varias a la vez, como frecuentemente aparece en la fantasía artística finisecular.

¿Por qué, entonces, todas las representaciones pictóricas finiseculares de la tentación de san Antonio utilizan la tentación de la lujuria a través de mujeres desnudas y provocativas que acosan al santo? Sin duda la respuesta está en el constructo de la mujer fatal. Todos los pintores utilizarán el tema como excusa para disponer a la mujer como el gran peligro para el hombre y como encarnación del monstruo satánico de la lujuria. A este respecto,

23 Op. cit. pp. 280 y 281.

estamos de acuerdo con Bram Dijkstra quien señala que los pintores, bajo la máscara de representar un tema literario y de corte además religioso, van a tener carta de libertad para representar a la mujer desnuda desplegando sus más amplios encantos eróticos. El tema se trataría, simplemente, de un pretexto.

2.3. Las representaciones finiseculares de *La tentación de san Antonio*

Parece ser, efectivamente, que la obra de Flaubert va a ser el detonante del tema pictórico que va a surgir después de la publicación del libro y su expansión por el continente en sus diversas traducciones. Esto lo vamos a apreciar en la fecha de las obras, siempre posteriores a 1874.

Pero de nuevo tenemos el fenómeno singular señalado: lo que va a suceder de una manera sistemática es que se represente a san Antonio acosado por varias mujeres desnudas, las cuales encarnan a la lujuria, hecho que literalmente no aparece explícito en ninguna de las alusiones que hemos citado en la obra de Flaubert. Lógico hubiera sido encontrarnos a la Reina de Saba con ricos atuendos acosando al santo —casos excepcionales son Khnopff y Corinth—, o bien la representación de la escena de la lucha entre la muerte y la lujuria atormentando a Antonio, pero apenas nada de esto va a tener su correspondencia en la pintura. Así, el tema va a tener una repercusión enorme y las tentaciones de corte erótico aparecerán desde un extremo al otro del continente europeo.

En Francia las representaciones de la tentación se caracterizan por la aparición de una o dos mujeres voluptuosas, que, andando entre las flores, trataban de confundir al santo al no poder discernir entre el reino de la belleza celestial y el de Eros. Tenemos como ejemplos algunas obras de Carolus-Duran, Alexander Louis Leloir, Paul François Quinsac, Adolphe Léon Gillette —en una versión del tema de 1911 donde *se enfatizan las tendencias fetichistas del santo*²⁴—, y Henri Fantin-Latour con mujeres sensuales como *invenciones aéreas de la imaginación del santo*. Un último ejemplo francés es el de Charles Edouard de Beaumont.

Francia va a presentar también un ejemplo que supone una excepción a la regla: es el caso de Cézanne en la órbita Postimpresionista. Vamos a ver como se conjugan una sofisticación estilística personal a la par que se encuentra una representación casi tópica del tema, aunque con algunos matices. Es cierto que Cézanne en sus tres versiones de *La tentación* vuelve al tema de la

²⁴ Dijkstra, Bram. *Ídolos de Perversidad*. Ed. Debate. Madrid, 1994. P. 254.



Paul Cézanne. La tentación de san Antonio (hacia 1880) 47 x 56 cm. Musée d'Orsay, Paris

mujer sensual desnuda tentando al eremita, pero pueden apreciarse algunas diferencias con sus contemporáneos, sobre todo en la versión datada en torno a 1880. Allí encontramos en primer lugar la aparición explícita del Diablo en su forma más tradicional, con cuernos y de color rojo, en la línea de las representaciones cristianas del Ángel Caído. Otro elemento singular y un tanto inquietante es la presencia de niños a modo de querubines alrededor de la figura femenina, lo que supone una antítesis del significado que los niños suelen representar, esto es, inocencia, pureza. Cézanne subvierte este significado para situarlos en un contexto maléfico. La iconografía empleada por Cézanne presenta una forma de representación del tema novedosa e inquietante, respecto a las representaciones hasta ahora estudiadas.

En paralelo a Francia, sus vecinos belgas van a tratar también el tema de una forma mucho más singular: Fernand Khnopff y Félicien Rops, ejemplos que abordamos más adelante.

En Alemania tenemos otras singularidades: el santo no está orando sino que se ve envuelto dentro de la acción, las mujeres son presencias reales que interactúan con él que lo acosan intempestivamente mientras que él ofrece una mueca de congoja o de tremendo susto ante la visión. Entre ellos Lovis Corinth, que tratará el tema al menos en tres ocasiones y que estudiaremos en detalle. También hay que señalar los casos de Franz von Stuck y Ferdinand Götz.

En el Reino Unido, con un ejemplo muy singular y de una perversidad retorcida en su representación del tema, es el ejemplo de

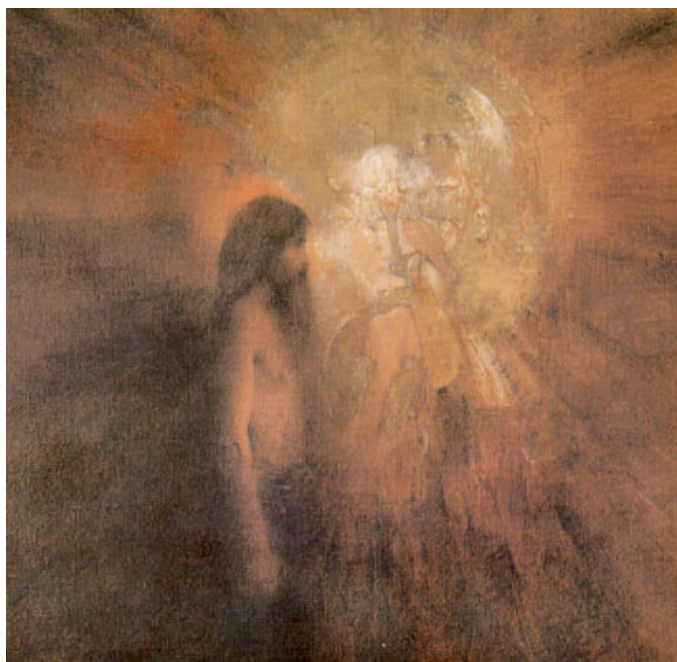
John Charles Dollman de 1880, en el que una única mujer desnuda, rodeada de monos y lobos, ocupa un lugar central de la representación, mientras que el santo queda escorado a la izquierda, arrodillado, orando, un tanto ajeno a lo que acontece. Veremos su paralelo con la mujer apresada y acosada por monos en un grabado de Alfred Kubin. En Italia y España también tenemos ejemplos notorios: Domenico Morelli en la estela Simbolista y Alexandre de Riquer i Ynglada, ya representante del Modernismo catalán.

Otro foco del decadentismo finisecular es Praga. Allí tenemos un singular ejemplo de una crucificada de la mano de Emil Holarek, aunque con connotaciones evidentemente pornográficas, que estudiaremos. Otras tentaciones a reseñar son las de Alfred Kubin, Maximilian Pirner y Josef Vachal.

Sin lugar a dudas es el Simbolismo donde mayor fortuna va a cosechar el tema y queremos traer, antes de abordar la iconografía de la crucificada bajo el paraguas de la tentación, a dos de los pintores fundamentales del movimiento que representan el tema: Fernand Khnopff y Franz von Stuck

En lo referente a la tentación de Khnopff diremos que se trata de una obra puramente simbolista y que deja de lado la evidencia de la connotación sexual de la aparición, centrándose en el poder sugestivo de la mujer tentadora. Es una imagen que bien nos podría recordar a *La aparición* de Gustave Moreau, donde Salomé quedaba petrificada, una vez consumado el acto de la decapitación del bautista, y la cabeza de éste se le aparecía suspendida en el aire, dando la idea del triunfo de la fe ante los deseos lascivos. Salomé obtuvo la cabeza de san Juan en bandeja de plata, pero éste salió finalmente victorioso al haber procedido de acuerdo con su credo cristiano no cediendo a los deseos de Salomé. De la misma manera, pero desde el punto de vista opuesto, Khnopff pinta una cabeza femenina radiante que se enfrenta a san Antonio. En la difusión de la luz que irradia esta cabeza femenina puede distinguirse un tocado y un atuendo de gran riqueza, lo que bien podría hacer referencia a la aparición de la Reina de Saba en la novela de Flaubert, aunque con una libertad total por parte de Khnopff al ejecutar el tema.

El segundo ejemplo simbolista que traemos a colación es la interpretación del tema de la mano de Franz von Stuck, más de 20 años después de la aparición novela de Flaubert. Franz von Stuck presenta una singular versión de la tentación de 1918 actualmente en la Villa Stuck de Múnich. Aunque dentro del marco de la representación de la tentación a través de la figura femenina desnuda, lo hace de un modo tremendamente provocador en



una configuración de la obra totalmente novedosa y con connotaciones de transgresión a nivel sexual.

En primer lugar, la composición del cuadro muestra un *horror vacui*, llenando el lienzo de formato cuadrado con las tres figuras que lo ocupan: el santo en medio y dos mujeres-diablo en posición invertida, una boca arriba y otra boca abajo. El santo, lejos de presentar un rostro inquieto, de temor o rezando, se nos muestra pensativo, casi como su *Lucifer* o como el mismo *Pensador* de Rodin. Parece como si la tentación no existiese y el santo permaneciese absorto en sus pensamientos mientras se advienen las presencias demoníacas. Las dos mujeres lo envuelven en una circunferencia formada con sus cuerpos desnudos, carnosos, lúbricos, en una actitud casi lésbica, en la que solamente el santo interfiere para impedir su contacto carnal directo. La escena parece sacada incluso de los grabados pornográficos de 1797 que sirvieron para ilustrar la edición original holandesa de *La Nouvelle Justine, ou les Malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette, sa soeur, ou les Prospérités du vice* del Marqués de Sade, donde se muestran sin ningún tipo de reparo todos los distintos tipos de encuentros sexuales narrados por el Marqués. Es indudable que Franz von Stuck, ya entrado el siglo xx, prescinde del recato moral y transgrede la iconografía habitual de este tema. Es por tanto este cuadro una representación blasfema, al margen de cualquier convención moral. Franz von Stuck no tiene problemas de conciencia en presentar este tema de forma totalmente irreverente.

Fernand Khnopff. *La tentación de san Antonio* (1883) 85 x 85 cm. Colección privada

Franz von Stuck. *La tentación de san Antonio* (1918) 95 x 108 cm, Villa Stuck, Munich

3. Crucificadas en *La tentación de san Antonio*

3.1. Análisis de *La tentación de san Antonio* de Rops

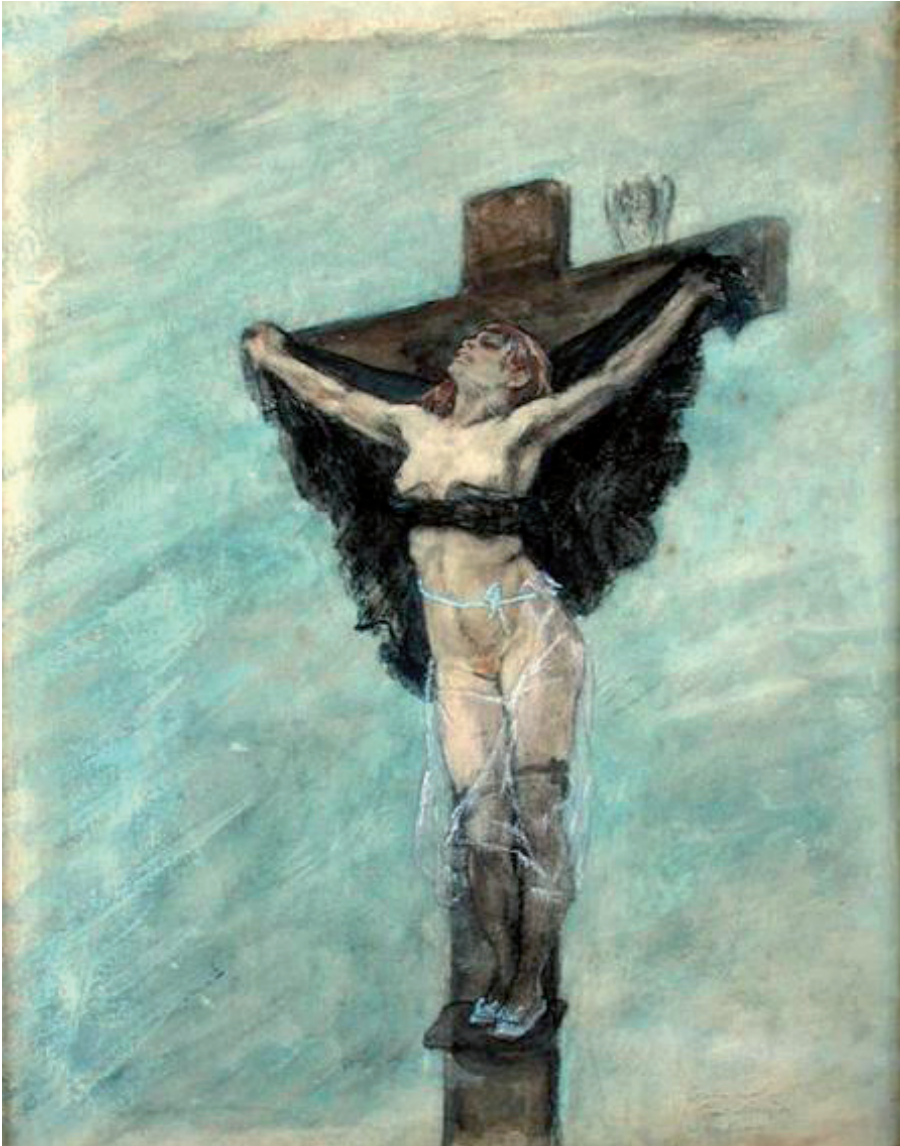
Volvemos la mirada de nuevo atrás: 1878. Félicien Rops y su *tentation*.

Sin lugar a dudas, *La tentación de san Antonio* de Rops es el salto definitivo hacia la representación blasfema sin ambages: es la primera crucificada satánica de la Historia del Arte. Llegados a este punto es pertinente el análisis de la obra y de toda la secuela de representaciones de crucificadas que va a traer el final del xix y el comienzo del xx.

Cabe mencionar que la idea de la representación de una crucificada con matices eróticos había planeado por la imaginación de Rops. Una obra, probablemente de la década de 1860, titulada *La Luxure ou Le Pilon*, representaba a una mujer desnuda atada a un enorme falo columnario. Abordaremos este dibujo con detenimiento en el próximo capítulo, ya que de nuevo Rops va a sembrar la semilla de las crucificadas de índole pornográfica.

Rops preparará minuciosamente sus tentaciones con la idea clara de la crucifixión femenina. Esto lo observamos en el dibujo preparatorio para la obra. Aquí ya aparece una mujer desnuda en la cruz con sus medias y una gasa transparente que deja ver su pubis pelirrojo. El torso también está desnudo y a sus lados aparece un velo sujetado por las manos como si fuesen dos alas negras de murciélago, que enfatizan su carácter diabólico. Estos elementos nos dan la pista de la gran interrelación que hay entre *La tentación de san Antonio* y la otra gran obra cumbre del artista, *Pornocratès*, también realizada en 1878. La misma mujer que Rops dispone en la cruz como meretriz que sustituye a Cristo es la todopoderosa mujer, dominadora del mundo, que se deja guiar, ciega, por las pasiones carnales, representadas en el cerdo —nótese que también el cerdo aparecerá en la versión final de la *tentación*—.

La iconografía de la obra es riquísima y totalmente novedosa en la representación de la tentación. Al lado izquierdo el santo, con una rodilla en tierra se echa hacia atrás tremendamente asustado, abandonando la lectura de la Biblia por el capítulo, ante la aparición que se le adviene a la derecha. Rops está criticando de esta manera el voto de castidad: la continencia de José no es sino la que da pie a que el santo tenga esta visión lúbrica. La continencia como generatriz de la visión sexual, de aquello que el santo quiere reprimir pero que incontestablemente se le aparece en forma de una hermosa mujer desnuda.



Félicien Rops. Estudio para La tentación de san Antonio (s.d.) 33 x 26 cm

Por otra parte tenemos un Diablo lascivo, que saca la lengua a modo de provocación. Está enfundado en ropas de monje de color rojo y a través de cuya capucha emergen sus cuernos. El Diablo ha retirado de la cruz la figura de Cristo y en su lugar ha ubicado una voluptuosa mujer crucificada. La cartela con el INRI se ha sustituido por la de EROS. Este elemento vuelve a ser blasfemo, el objeto de adoración —para Rops— no es ya el Rey de los Judíos, sino la fuerza dionisiaca de la lujuria. Podríamos considerar también esta crucificada como una suerte de deidad pagana, como una Venus situada en el lugar de Cristo tal y como lo hiciera Norman Lindsay como ya estudiamos.

Cerrando la composición en el cuadro superior izquierdo unos siniestros amorcillos cuyas piernas son de carne y su torso, cabeza y brazos son esqueletos. Quizá tengan que ver estos angelotes diabólicos con los niños que pinta Cézanne en la tentación que vimos anteriormente. Por último, otro elemento inquietante es la aparición de un cerdo en el margen inferior derecho. Lo

cierto es que tradicionalmente ha aparecido en la iconografía cristiana, siempre con connotaciones positivas, como animal de fiel compañía, pero hay que señalar que para Rops el cerdo es un animal que tiene significaciones satánicas y eróticas, como se puede apreciar en su *Pornocratès*, que, como hemos señalado, pintó en el mismo año que la *tentación*.

Cabe señalar también que el Cristo que pinta Rops, que ha sido reemplazado por el Diablo, es otro elemento que nos llama la atención, es un Cristo enclenque, desfigurado y con un rostro que, lejos de ser la representación del Salvador, es un Cristo feo, avejentado, con una aureola y una corona de espinas que distan mucho de la representación tradicional. Hay por lo tanto un ataque a su figura en esta representación. Cristo es objeto de crítica en muchas obras de Rops, por lo que queda patente su animadversión al Cristianismo. Se pone de esta manera de relieve el Rops más satánico, al que verdaderamente poco le importa la religión cristiana. Es tremendamente iconoclasta en toda su obra, y en este dibujo en particular. Contrariamente a lo que se pueda pensar, el mismo Rops, en la época en que pintó esta obra aseveró, en una carta a su primo, que no se trataba de una obra ni erótica ni sacrílega:

(...) Al final del día, sólo fue un simple pretexto para hacer una pintura natural de una chica atractiva que nos ha estado alimentando a base de callos y huevos durante un año... Sobre todo, deberías disuadir a la gente de cualquier idea de que este es un ataque a la religión o que se presenta como una obra erótica²⁵.

Pero poco efecto puede hacer esta frase textual ante una producción artística como la de Rops, quien llega a dibujarse en dos autorretratos satánicos, y cuya obra está plagada de diablos y mujeres perversas. Creo que la intención de Rops es manifiestamente contraria a toda la serie de credos religiosos que todavía en la época tenían un gran peso específico en su sociedad. Con su vida y con su obra, Rops demostró que estaba fuera de toda norma impositiva del bien pensar.

Me parece pertinente traer a colación la explicación que el propio Rops dio acerca de esta obra a Edmund Picard, amigo que la adquirió, el cual se asombraba no porque Rops hubiese pintado un desnudo lascivo sino por la cuestión clave: el reemplazar la figura de Cristo por la de una prostituta. Rops le agradece con estas palabras:

25 Bonnier, Bernardette y Leblanc, Véronique. *Félicien Rops. Life and work*. Stichting Kunstboek. Brujas, 1997. P. 84.

Aquí está presente lo que yo quería de mi Satán (un diablo vestido de negro, moderno y representativo del espíritu eterno y combativo) que dice al bendecido Antonio: “Yo deseo, mi buen Antonio, ¡persuadirte de que estás loco al rendir culto a tus abstracciones! ¡Que tus ojos nunca más busquen las profundidades azules del rostro de tu Cristo, ni esas de tus Vírgenes eternas! Tus dioses tuvieron éxito en el Olimpo. La paja de tu pequeño Jesús no es sino la de un estéril haz de trigo; el buey y el asno han vuelto a su libertad y soledad muy lejos de los seres humanos y su eterna necesidad de un Redentor. Pero Júpiter y Jesús no han traído sabiduría eterna, ni Venus ni María belleza eterna. Los Dioses han partido, pero la Mujer permanece para ti y con el amor de la Mujer el fértil amor por la vida en si mismo”. Esto es lo que, más o menos, mi Satán está diciendo. Desafortunadamente, un Satán vestido de negro habría sido incluso más malentendido, de este modo me he visto obligado a reemplazarlo por un Satán imaginario y más banal²⁶.

En este párrafo Rops está haciendo una declaración de intenciones. Está llevando al extremo la visión miltoniana de Lucifer, que ya vimos en Blake, pero que ahora Rops lleva hasta sus últimas consecuencias. A Rops no le importa en absoluto el decoro cristiano, ni mucho menos su moral, y no duda en expresarlo en sus dibujos. Es quizá el primer pintor ateo de la historia y no tiene ninguna vergüenza en demostrarlo en sus obras. Los círculos teosóficos de Péladan habían tratado de captarle para su causa, pero Rops no necesitaba ninguna variante religiosa a la que acomodar su moral. Él estaba simplemente más allá de toda convención religiosa. Así lo expresa el profesor Carlos Reyero en su ensayo sobre Rops:

En su obra no existe, en realidad, la idea de Dios ni de lo divino, al menos tal y como la entendían quienes se escandalizaban. Abunda, por el contrario, lo demoníaco, el mal, la pasión terrena, que se presenta bajo formas sagradas. Así pues, no hay sacrilegio ni blasfemia porque no existe profanación²⁷.

Vemos por tanto que su tratamiento del tema de la tentación de san Antonio, lejos de querer trasladar la visión de Flaubert, es un puñetazo en la mesa, es un ¡basta ya! ante toda una tradición de pintura cristiana. No es el primer cuadro de Rops de tintes satánicos pero sí que es sin duda el más significativo de todos ellos.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Reyero, Carlos. “Rops, desde siete ventanas sin postigos”. En Varios Autores, *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833-1898)*. Fundación Provincial de Artes Plásticas “Rafael Botí”, Madrid, 2002.

La *tentación* de Rops va a tener una gran repercusión tanto a nivel iconográfico, como veremos a continuación, como a nivel interpretativo. Respecto a este segundo aspecto, destacamos la visión psicoanalítica de Sigmund Freud sobre el cuadro:

Pero esa cruz se hunde en las sombras, y en su lugar se alza, radiante y a modo de sustituto, la imagen de una exuberante mujer desnuda, en idéntica situación de crucifixión. Otros pintores de menor penetración psicológica han mostrado en esa clase de representaciones de la tentación, el pecado, osado y triunfante, en algún lugar situado junto al Redentor en la cruz. Solamente Rops le hace ocupar el lugar del propio Salvador; parece haber sabido que, en su entorno, lo reprimido surge de lo mismo que reprime²⁸.

Freud está analizando la gran cuestión que planteamos acerca de cada crucificada: cuál es el significado de colocar a una mujer en el lugar de Cristo en la cruz. Freud descubre una intención más allá: Rops está desvelando la Crucifixión como objeto de represión. De esta manera Rops está bombardeando toda la iconografía cristiana, objeto primero de la represión, a nivel psicológico.

Pero hay otros críticos que tratarán de desmitificar esta obra, a nuestro juicio, obviando tanto su intención como sus consecuencias. Es el caso de P. MacOrlan, que dirá de la obra lo siguiente:

Es en esta época cuando Rops, no decidido, parió *La tentación de san Antonio* que todos los numerosos exégetas de la obra del artista consideran como una obra de arte. Se puede reprochar a este cuadro un lado anecdótico un poco fácil. El genio de Rops aventajaba esas pequeñas imágenes con un simbolismo ingrato que se aficiona demasiado a la burla de los pequeños pasantes del XVIII de los que Rops, por humor más que por necesidad debía olvidarse, bajo la protección de frontispicios de una encantadora fantasía que grababa para un editor de Bruselas²⁹.

Sea como fuere, *La tentación de san Antonio* de Félicien Rops es una obra que no deja a nadie indiferente. Es nuestra opinión que esta obra supone un hito en la Historia del Arte en su camino hacia la Modernidad³⁰.

28 Freud, Sigmund. *Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva"*. Hugo Heller & CIE, Viena y Leipzig, 1907, p. 237.

29 Mac Orlan y Huysmans. "Masques sur mesures", publicado en español en P. Mac Orlan y J.K. Huysmans, *Obras eróticas y sacrílegas de Félicien Rops*, Barcelona y Palma de Mallorca, Calamus Scriptorius, 1979, p. 60.

30 Empleamos el término Modernidad de acuerdo con Charles Baudelaire en *"La modernidad"*, *El pintor de la vida moderna en Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1996, p. 361.

3.2. En la estela de *La tentación de san Antonio* de Rops

3.2.1. Lovis Corinth

El tema de la crucifixión femenina de corte sacrílego impulsado por Rops va a tener eco en sus contemporáneos, aunque van a tratarlo desde puntos de vista diferentes. El prusiano Lovis Corinth va a tratar, al menos, tres veces a lo largo de su vida el tema de la tentación de san Antonio y siempre, al igual que sus coetáneos, con la mujer como protagonista de una tentación de carácter lujurioso.

Puede resultar contradictorio el ver como este pintor fiel a las ideas cristianas, quien conseguiría incluso el título de Doctor Honoris Causa por la Facultad de Teología de la Universidad de Königsberg en 1917, va a tratar a lo largo de su carrera diversos temas vinculados con el ámbito erótico rayano en lo sacrílego. Cabe señalar a este respecto algunas obras de Corinth como la exhuberante *Salomé* que enseña sus pechos desnudos a la cabeza yerta del Bautista o la *Deposición* del cuerpo de Cristo con una Magdalena semidesnuda que lo abraza. Las bacanales son también un tema favorito de Corinth, una de cuyas *Bacantes* se presenta en pose crucificada. Pues bien, esto se debe a un fenómeno bastante frecuente en el ámbito finisecular: los artistas y literatos cristianos que coquetean con el pecado y la lujuria en su juventud terminan por abrazar de nuevo la fe en el ocaso de la vida. Ya citado es el caso notorio de Joris-Karl Huysmans, quien redimido tras su *À Rebours*, volverá a escribir sobre temas cristianos.

Pues bien, las dos primeras obras en las que Corinth trata el tema de san Antonio, un grabado de 1894 y un lienzo de 1898, presentan a diversas mujeres desnudas alrededor del santo, ofreciéndole la vía carnal. Concorre la circunstancia de que en ambas composiciones aparece una mujer en pose crucificada. Bien es verdad que no hay una crucifixión literal pero esa pose, por ser además repetida, es sin duda una alusión a la crucificada de la tentación de Rops. No me cabe duda de que Corinth conoce y admira la obra de Rops, ya que como militante del Simbolismo alemán, junto con figuras como la de Arnold Böcklin, va a presentar una temática en su obra rozando la perversión aunque de manera mucho más velada que la descarada iconoclasia de Rops.

El grabado pertenece a su serie *Tragicomedies*, realizada entre 1893 y 1894. Se ha sugerido que esta serie recibe una influencia directa del tratado presentado por Max Klinger en 1891 titulado *Malerei und Zeichnung*, en el cual defendía el tratamiento



Lovis Corinth. *Tragicomedies: La tentation de Saint-Antoine* (1894) Grabado, 34,3 x 42,5 cm. Graphische Sammlung Albertina, Viena



Lovis Corinth. *La tentación de san Antonio* (1897) Óleo, 88 x 107 cm. Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Munich

poético libre en la obra de arte³¹. Con esta serie Corinth pretende de alguna manera banalizar y mofarse de algunos temas tópicos de la época, pero sin un criterio establecido. Así, visitará, entre otros, la *Walpurgisnacht*, el famoso Sabbath del *Fausto* de Goethe, *El Paraíso Perdido* de Milton, el tema medieval de *Las Mujeres de Weinsberg* o la decapitación de María Antonieta. En el caso de *La tentación de san Antonio*, el grabado es sumamente extraño, en el que se da una confusión en las formas dentro de una sombría composición.

La versión de 1897 transfiere al óleo la idea primigenia de su tragicomedia. No obstante, las tres tentadoras del grabado pasan a ser nueve, en una suerte de *horror vacui* voluptuoso. Iconográficamente el lienzo es más rico: se hace patente la presencia del Diablo a modo de sátiro, la serpiente tentadora de Eva, una calavera laureada, así como la ofrenda de viandas al santo tratando de evocar el pecado capital de la gula además del obvio de la

³¹ Uhr, Horst. *Corinth*. University of California Press, Oxford, 1990, p. 84.



lujuria. Dominando la geometría del lienzo en la parte superior central una exuberante mujer de cabellos rojizos —no olvidemos la connotación lasciva de la melena pelirroja— abre sus brazos en una pose crucificada prácticamente calcada a la mujer-Eros de Félicien Rops.

Lovis Corinth. *Die Versuchung des heil. Antonius nach Gustave Flaubert* (1908)
Óleo, 135,3 x 200,3 cm. Tate Gallery, Londres

Por último haremos referencia a la tercera composición sobre la tentación que Corinth realizará en 1908 *Die Versuchung des heil. Antonius nach Gustave Flaubert*, que pretende ser una transposición más estricta del tema literario que las dos anteriores. El lienzo trata de reflejar el pasaje citado de la seducción de la Reina de Saba. Para ello, Corinth trata de hacer una estampa de la vieja Alejandría, con elefantes, monos y esclavos negros. El Antonio anciano de las primeras versiones se ha convertido en un joven y apuesto atleta, que se retrae ante la voluptuosa Reina de Saba, vestida tan solo con unas telas transparentes y una corona. Algunas amazonas desnudas acuden en sus caballos mientras otra joven —tal vez Ammonaria— retoza desnuda a los pies del santo. Si bien es cierto que Corinth se aproxima a la literalidad del texto, sigue haciendo énfasis, como sus contemporáneos, en la tentación por la vía exclusiva de la lujuria.



Emil Holárek. *La tentación de san Antonio* (1897) Tinta sobre papel, 24,5 x 16 cm. Museo de la Literatura Checa, Praga

3.2.2. Emil Holárek

Como hemos señalado, Bohemia, con su foco central en la ciudad de Praga, va a ser un núcleo importante del Decadentismo en Europa oriental a partir de la década de 1890, eso sí, bajo el influjo fundamental de París, venido de la mano de artistas como Alphonse Mucha o Alfred Kubin. De este modo, la imagen de Rops con su “tentación crucificada” va a tener su eco en las tierras bohemias. Cabe señalar, además, que existe un antecedente de la representación de una crucificada que legó al ámbito checo, un ejemplo anterior al de Rops. Nos estamos refiriendo a la *Cristiana Mártir en la cruz. Santa Julia* de Gabriel von Max, de 1865, ejemplo al que ya nos hemos referido.

Pero la obra que nos ocupa proviene de la mano de Emil Holárek, quien retoma explícitamente la visión de san Antonio tentado a través de una mujer desnuda dispuesta en una cruz. Hemos de ser cautelosos con esta obra pues se trata solamente de un bosquejo preparatorio, un dibujo preliminar, que el autor no llevará finalmente al lienzo. Esto es comprensible por las connotaciones que presenta el mismo.

Si bien es verdad, la crucificada de Holárek es representada en una posición poco habitual, con los brazos en escorzo por detrás de la cruz, en una pose muy similar al *Ladrón en la cruz* de Lovis Corinth fechado en 1883.

Pero este elemento iconográfico no es el hecho más relevante de esta obra sino su componente erótica. El santo, asustado bajo la cruz mientras sujeta una calavera, es acosado por seis mujeres desnudas. La crucificada, protagonista pasiva de la acción, por la contorsión de su cuerpo, está ofreciendo toda su desnudez al santo, mostrando su vagina de forma explícita. Otra de ellas tiene su cabeza a la altura del sexo del santo, otra le ofrece insinuante sus pechos, otra brinda como si se dejase llevar por la situación, otras dos sólo muestran su rostro en medio de la acción. Se trata, por tanto, de la representación de una orgía. Este elemento nos enlaza directamente con el siguiente capítulo donde trataremos la gradación erótica en la representación de crucificadas hasta llegar a las puramente pornográficas.

Este es quizá el ejemplo más obsceno de todas las tentaciones finiseculares, rivalizando incluso con la *tentation* de Rops.

3.2.3. Georges Méliès y la primera crucificada del cine

El caso de Georges Méliès es paradigmático. Este pionero en el ilusionismo cinematográfico va a tener una influencia directa



Georges Méliès. Fotogramas de *La tentation de Saint-Antoine* (1898)

de los maestros del Simbolismo, fundamentalmente Gustave Moreau, y como veremos, también de Félicien Rops. En lo concerniente a sus ideas, Méliès también sucumbirá ante la fascinación por los temas ocultistas tan en boga en el París *fin de siècle*. Esto se va a manifestar en algunos de los temas elegidos por Méliès para sus películas. En concreto, el tema del Diablo será uno de los más recurrentes en su producción. En el período que va desde 1896 hasta 1912, Méliès rodará aproximadamente unas 500 películas, de las cuales Mefistófeles, Satán, Belcebú o Belfegor protagonizarán unas 50. Como no, el tema goethiano de Fausto estará presente en *Faust et Marguerite*, *Damnation du docteur Faust*, *Faust aux Enfers* y *Les farces de Satan*. Pero su fascinación por lo oculto le llevará también a introducir a otra serie de personajes vinculados de alguna manera con la magia y lo sobrenatural: gnomos, espectros, fantasmas, magos, brujas y alquimistas.

Méliès no rodará apenas temas de la tradición cristiana, jamás hará una Pasión; se postula de algún modo, en cierto ateísmo pero con simpatía por lo diabólico. Así, un primer tema tratado por Méliès antecedente de la tentación es *Le Manoir du Diable*, de 1896-97. En este film narraría la vida de un hombre devoto acosado por el Diablo. Lo mismo sucederá en *La tentation de Saint-Antoine* (1898), donde Méliès toma un tema de la tradición cristiana pero bajo la lámpara erótica decadentista. Méliès va a transmutar al mundo del cine lo que sus pintores contemporáneos habían hecho en los lienzos. En la *tentation*, Méliès coloca a nuestro santo, ya anciano, acosado por una o por varias mujeres, siempre vestidas, manifestando así un cierto decoro que no habían tenido sus colegas pintores. El tormento es representado a través de los trucos cinematográficos que tan bien desarrolló Méliès: súbitas apariciones de mujeres, una calavera de la que surge una mujer, o, como cabe destacar para nuestro estudio, la transformación del Cristo del gran crucifijo que preside la escena en mujer. Tenemos pues la vinculación directa entre esta película de Méliès y la tentación

de Rops. Méliès transmite al cine la misma imagen blasfema del belga.

¿Estaríamos por tanto ante otro artista iconoclasta contrario a los valores cristianos? No parece ser del todo evidente esta cuestión, si bien Méliès era católico de educación, permaneció inactivo en las turbulentas aguas de la Francia de fin de siglo sin tomar partido por el anarquismo o por otra ideología política. Se puede decir más bien que Méliès era un librepensador y que la presencia de los elementos diabólicos llamaba poderosamente su atención, así como toda la atracción que sentía por el mundo del ocultismo, como antes citábamos.

3.2.4. Odilon Redon

Odilon Redon va a aportar una nueva visión al imaginario entorno a la obra de Flaubert. Redon realizará 40 grabados para ilustrar distintos pasajes de *La Tentación* de Flaubert entre 1888 y 1896. Nos detendremos especialmente en uno de ellos, el dedicado a Ammonaria. Es un grabado único por su iconografía y por su significado que se aparta de la literalidad del texto de Flaubert. El grabado presenta la siguiente singularidad: por una parte el texto de Flaubert describe como el santo está siendo golpeado, lacerado, como un mártir, clamando que de esta manera su suplicio mitigue sus tentaciones. Describirá más adelante a la joven Ammonaria, que el santo conocía desde pequeño y la cual, al descubrirla en Alejandría de nuevo, ya en su mocedad, le despertará una fuerte atracción sexual, por la que el santo se verá tentado y a la que renunciará. Pues bien, Odilon Redon hace una reinterpretación libre de estos dos pasajes y configura una escena que nos debe hacer reflexionar. Redon presenta a la joven Ammonaria desnuda y atada a una columna mientras está siendo flagelada. Está superponiendo los elementos de suplicio del santo en el cuerpo joven y desnudo de Ammonaria. La imagen es una invención.

Traemos a colación una idea que compartimos con Stephen F. Eisenman, en su ensayo *The Temptation of Saint Redon*, acerca de la doble interpretación de esta imagen. Iconográficamente parece totalmente una transposición de la flagelación de Cristo: ella está atada a la columna mientras que los soldados la azotan. Estamos por ello ante una mujer-Cristo, una sustitución de la figura de Jesús por la de una mujer. Aunque literalmente no esté en la cruz, Redon coloca la figura de una mujer en lugar de Cristo en la escena de la flagelación. No es tan obvio como Rops pero no por ello menos irreverente.

Pero la cuestión no queda aquí, Eisenman suscita además una duda: “¿está la mujer retrocediendo ante los golpes o se vuelve de



Odilon Redon "San Antonio: Por entre sus largos cabellos que le cubrían el rostro, creí haber reconocido a Ammonaria" (1888-1896) Grabado, 55,3 x 36,7 cm. Collection Bibliothèque-royale de Belgique, Bruselas

manera expectante para recibirlos? ¿percibimos un ambiente de dolor o de deseo?"³².

Estamos veladamente ante una escena con ambivalencia, de nuevo masoquista. El repertorio iconográfico cristológico se pervierte, no sólo con la sustitución de Cristo por una mujer, sino por la ambigüedad de una escena que aparentemente es de tortura, pero que al ser protagonizada por una mujer podría interpretarse como una escena de placer. Redon está dando muestras del espíritu de su tiempo en donde las connotaciones sexuales de la mujer la sitúan en un plano no ya inferior sino pervertido. Es la expresión de la dualidad entre la mujer monja, vinculada y sometida al marido, y la emergente mujer fatal, pervertida, diabólica y devoradora de hombres.

32 Eisenman, Stephen F. *The Temptation of Saint Redon. Biography, Ideology, and Style in the Noirs of Odilon Redon*. The University of Chicago Press, Chicago, 1992, p. 216.



Félicien Rops. *Thérèse Philosophe* (1868)

4. Las amantes de Cristo

Acudimos a continuación a una serie de representaciones que no son directamente mujeres dispuestas en la cruz. Son mujeres que en su profundo amor a Cristo se abrazarán, poseídas, al crucifijo. Vamos a tratar tres casos en los cuales este tema tiene implicaciones blasfemas. Cómo no, Félicien Rops estará de nuevo presente con su iconoclasia y valor de provocación en sus obras.

4.1. Teresa filósofa

Citaremos el texto francés de 1780 titulado *Thérèse Philosophe*, atribuido a Jean Baptiste d'Argens, un filósofo de costumbres libertinas. El autor empleó la filosofía materialista para desafiar al poder de la Iglesia. Así, en la novela, Teresa, la protagonista, aprenderá de la hipocresía de los frailes que critican el sexo. Teresa va a descubrir su propio cuerpo y va a disfrutar de él, de este modo contrapondrá los conocimientos de la razón a los recibidos de la Iglesia. Este texto vendría a ser una secuela de *La filosofía en el tocador* del Marqués de Sade.

Rops va a hacer su libre interpretación del texto con tres dibujos titulados *Teresa filósofa*, probablemente de la década de los 60. En el primero nos encontramos como Teresa, desnuda, se abraza al cuerpo totémico de Cristo, figurando de este modo un encuentro sexual. Iconográficamente, Rops volverá a repetir este esquema en *El ídolo*, uno de los grabados perteneciente a la serie *Les Sata-niques* de 1882.

Los otros dos dibujos, igualmente irreverentes, muestran de nuevo la blasfemia de Rops: Teresa contempla desnuda la supuesta cruz de Cristo. Una es simplemente un falo que atrae la atención de una atónita Teresa, mientras que la otra es una cruz con otro falo erecto atado a ella sustituyendo al crucificado. En este dibujo la santa está recostada y mira al crucifijo mientras dispone sus manos entre sus piernas en actitud masturbatoria. Algunos autores sugieren que estos dibujos son una revisión del tema de santa Teresa.

4.2. La Magdalena y la cruz

El tema de la Magdalena y la cruz va a tener nuevas visiones iconográficas en el fin de siglo que subvierten los valores de la imagería cristiana tradicional. La Magdalena va a tener un nuevo rol: es la amante de Cristo. Esto se debe fundamentalmente al ambiente blasfemo que venimos observando en el fin



Lovis Corinth. Kreuzabnahme (1895) Óleo, 95 x 102 cm. Wallraf-Richartz-Museum, Colonia

de siglo, con Félicien Rops a la cabeza. Pero hay también fuentes literarias para el tema. Como no, Baudelaire había puesto su semilla:

Aunque no tenga a veces ni un céntimo siquiera
Para lavarse el cuerpo o el cuello perfumarse,
Yo la mano en silencio con amor más ferviente
Que Magdalena ungiendo los pies del Salvador³³.

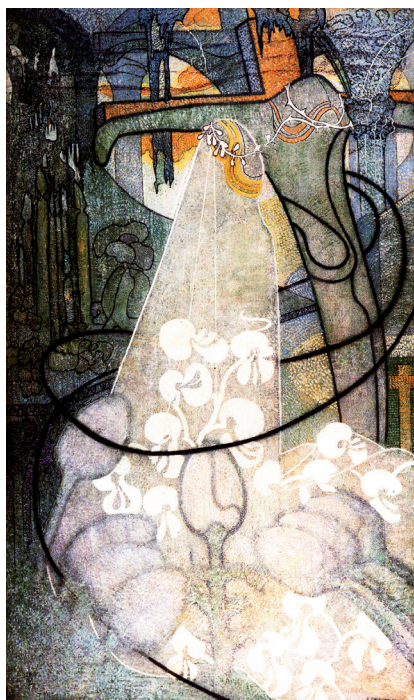
Pero será un texto finisecular el que de soporte a al ambiente transgresor e incluso blasfemo: la pieza teatral en tres actos *L' Amante du Christ* de Rodolphe Darzens de 1888, cuyo texto irá acompañado de un frontispicio de Félicien Rops que en seguida analizaremos.

A colación de esta nueva visión de la Magdalena vamos a tener, fundamentalmente de mano de los simbolistas, una serie de lienzos que van a tratar el nuevo esquema con visiones que van desde la simple proximidad de la Magdalena al Cristo hasta las visiones con implicaciones sexuales, incluso blasfemas.

El primer ejemplo que debemos mencionar es *El descendimiento*, obra de Lovis Corinth, a la manera de Mantegna³⁴. Aparentemente es una escena de descendimiento habitual, con los personajes

33 Baudelaire, Charles. *Obra poética completa*. Akal, Tres Cantos, 2003, p. 343.

34 Stead, Evanghélia, "Marie Madeleine et la Croix dans l'iconographie de la Décadence" en Varios Autores. *Marie-Madeleine: figure mythique dans la littérature et les arts*. Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1999, p. 283.



Johan Thorn Prikker. *De Bruid* (1892-93) Óleo 147,1 x 88,2 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo.

más usuales en este tema: la Virgen, José de Arimatea, Nicodemo, Juan y María Magdalena. Si bien la tradición deposita el peso del dolor y del sustento del cuerpo de Cristo muerto en la Virgen, como sucede en todas las *Piedades*, en este caso la que abraza el cuerpo yacente de Cristo es la Magdalena. Pero no es solamente este desplazamiento iconográfico el único hecho relevante, sino que también la Magdalena aparece enseñando su pecho desnudo y su cabellera pelirroja. Corinth no solo cambia los roles de la Virgen y Magdalena, sino que recalca la relación sexual con la muestra de la desnudez de ésta, sin que haya motivo aparente para tal representación. Corinth, mesurado, como hemos visto en sus *tentaciones*, parece sólo atisbar ese elemento sacrílego que en realidad entraña su *Descendimiento*. La Magdalena queda aquí irrefutablemente unida a su amante Cristo.

Otro ejemplo que quiero traer a colación es una versión mucho más etérea y espiritual del tema, el óleo a cargo del modernista holandés Johan Thorn Prikker de 1892-93. La preciosa composición nos muestra dos figuras verdosas casi abstractas, propias de la visión modernista: son Cristo en la cruz y la Magdalena a sus pies. La unión de ambos no se materializa únicamente con la proximidad de los cuerpos y con la ausencia de terceros sino que, más allá, la corona de espinas de Jesús se entrelaza con la corona de flores que porta María Magdalena. Prikker, mucho más sutil que Corinth, sugiere una unión más espiritual que física, los dos amantes comparten su espíritu más que su cuerpo. El crítico O. Maus dirá de la obra:

[Thorn Prikker] repudia hasta el máximo extremo tratar un tema —Novia, Amor— mediante su representación directa. Pretende expresarlo por medio de líneas cuya disposición recreará en el espectador el estado de ánimo (dolor, pureza, etc.) del que nació la obra. Todo lo más, algunos símbolos al fondo del cuadro pueden ayudar al espíritu a interpretar el sentido de las líneas³⁵.

El genio de Rodin, en momentos de flaqueza tras la muerte de su hermana, abandonará su celo religioso para abordar el tema de Cristo y la Magdalena. El mármol conservado en el museo Thyssen-Bornemisza, datado en 1905, es sin duda un reflejo autobiográfico. Por una parte está el sentir romántico en la identificación del artista con la figura de Cristo. De otra, la Magdalena es su amor frustrado: Camille Claudel. Rodin está utilizando, por tanto, el tema de ese amor más allá de todos los amores, ese amor prohibido, inconsumado e inconsumable, entre Cristo y la Magdalena, para representar su propia desdicha. No hay atisbo

35 Citado en L. Delevoy, Robert. *Diario del Simbolismo*. Ediciones Destino, Génova, 1979, p.112.



Auguste Rodin. Cristo y la Magdalena (1905) Mármol, 102 x 77 x 70 cm. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. En depósito en el museo Thyssen-Bornemisza.

de blasfemia en la obra, sino una delicadeza en el paralelismo autobiográfico.

Descripción de esta magnífica pieza la tenemos del puño del poeta Rainer Maria Rilke:

Cristo, con su gesto de crucificado, extendiendo sus brazos como un indicador en la encrucijada de todos los dolores, muere abrumado bajo el peso de su suerte que, como esta piedra (cruz pesada y petrificada), se acumula sobre él. Es precisamente esta mujer que perfumaba sus pies infatigables quien se ha acercado, ahora que la pasión ya se ha consumado, para perfumar con la ternura tardía y vana de sus carnes este cuerpo exagüe y abandonado. En un acceso de desesperación, ella se arrojaba de rodillas delante de él, sosteniendo con su brazo izquierdo la cabeza martirizada



Gustav Adolf Mossa. *Mary de Magdala*.
(1907) Acuarela, 60 x 42 cm. Musée des
Beaux-Arts de Niza

cuya expresión no podía soportar. Y mientras este rostro, semejante a un objeto flotante, nada sobre su brazo tembloroso, la mujer curvada hacia la derecha, tal una llama atormentada por el viento, trata de envolver, de ocultar, el indelible suplicio de este cuerpo tan amado. Ella le perfuma con su movimiento triste y evocador y despliega con un gesto lleno de desesperación su cabellera para enterrar con él el corazón martirizado de Cristo.

El contraste entre los dos cuerpos, fuertemente impuesto por el mármol, produce a primer golpe de vista la impresión de tristeza sin límite que expande este tema³⁶.

Será Félicien Rops el que traiga de nuevo la visión blasfema del tema, con su frontispicio para *L'Amante du Christ* de Rodolphe Darzens, antes citada. Aquí Rops repite de nuevo el esquema de su *Teresa filósofa*, pero esta vez para señalar la atracción de la Magdalena por Cristo. Si bien en este caso, en vez de abrazar lascivamente la cruz, la Magdalena, desnuda, yace a los pies del crucificado. Cabe señalar que el Cristo está en pose crucificada pero en ausencia de cruz. Porta la corona de espinas y tras él resplandece un halo de gloria. Detrás del todo, una vidriera gótica y un paisaje a la manera de Durero. Nótese que Rops manifiesta de nuevo su repulsa al cristianismo retratando a un Cristo feo, como hemos visto también en *La tentación de san Antonio*.

El último ejemplo que traemos a colación es sin duda el más abiertamente blasfemo de todos. Es obra de un simbolista tardío, el francés Gustav Adolf Mossa. Mossa transgrede, sin ningún tipo de tapujos, todos los convencionalismos. Es más que probable que Mossa creara esta composición a partir de la antedicha *L'Amante du Christ* de Rops. En su obra representa la crucifixión, sobre la cual ha dispuesto a *Maria de Magdala* abrazando al Cristo, de tal suerte que su cuerpo cubre en su práctica totalidad al de Jesús. Pero la Magdalena de Mossa no es representada como una judía, sino que viste como una prostituta finisecular: medias y ligas rematadas en zapátos de época, sombrero con flores y un preciosista vestido transparente ceñido a la cintura por un lazo negro. Mossa se recrea en el detallismo: un paisaje modernista, a modo de una Jerusalén onírica, sobre el que se eleva una cruz de corte bizantino. Esta mujer parece estar seduciendo a Cristo en la cruz, como si buscara su último encuentro sexual. Además, la escena está presidida por el Diabolo, cuya cabeza cornada a modo de carnero sustenta a *Mary de Magdala*. Esta es, sin lugar a dudas, una visión del tema profundamente sacrílega.

36 Rilke, Rainer Maria. Recurso electrónico: http://www.lookenter.com/web/art/thyssen/ColeccionCTB/esp_accesible/cv_rodin01.html [Consulta: 1/12/2014].

5. Satán en la cruz

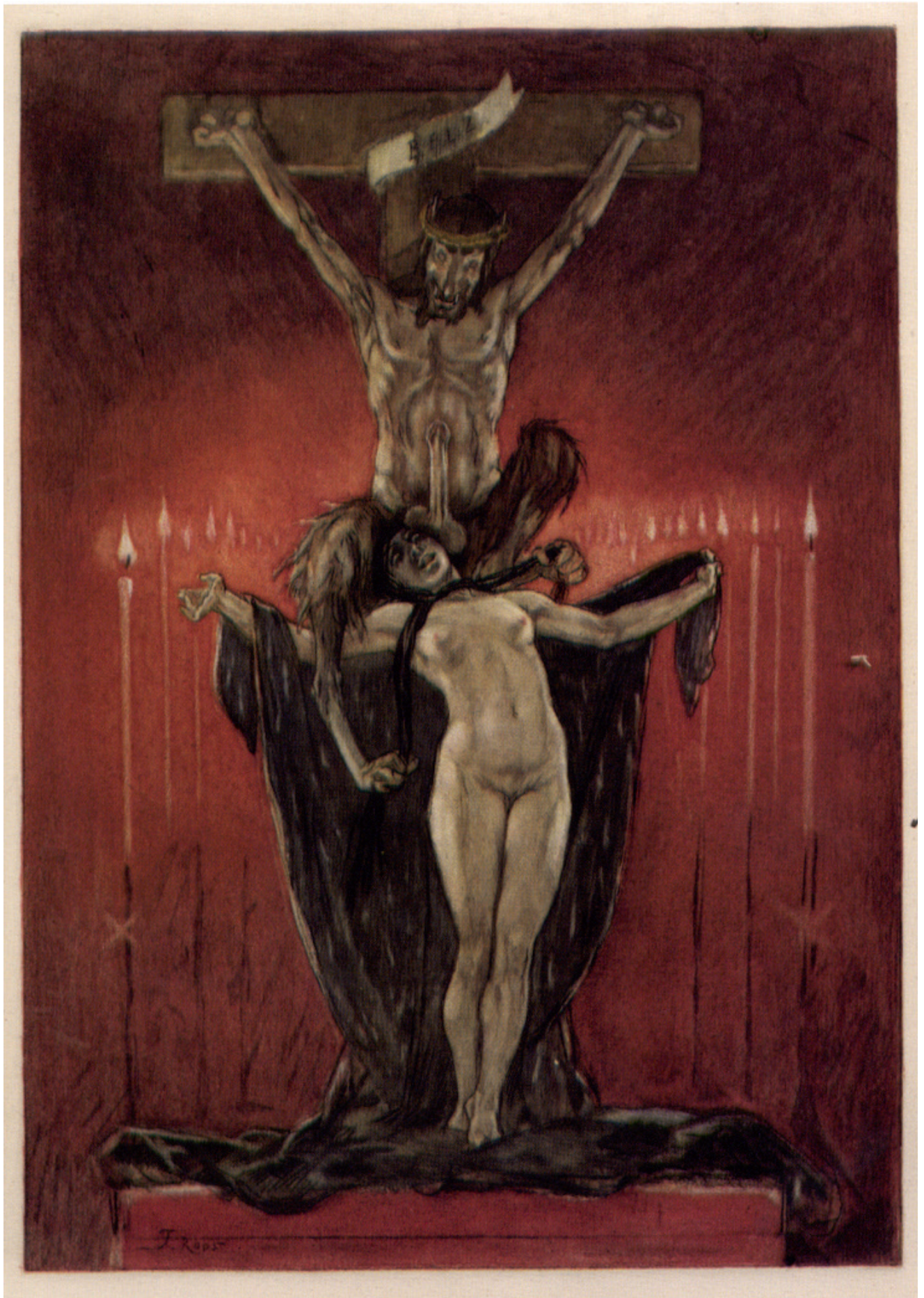
Cerraremos este capítulo de nuevo con una obra de Félicien Rops y que servirá, además, para establecer un vínculo directo con el capítulo siguiente referido a las crucifixiones femeninas dentro del ámbito pornográfico. De este modo hallamos otro ejemplo de la más blasfema y provocadora iconoclasia en *Calvario*, una de las ilustraciones para *Les Sataniques*, un drama en cinco actos de Octave Uzanne que tenía como argumento los descubrimientos de Charcot en el campo de la histeria y que proclamaba que “*el Infierno es sexual*”. La obra no llegó nunca a publicarse.

Las cuatro estampas que componían las ilustraciones de la obra son una muestra de la transgresión demoníaco-sexual de Félicien Rops en su más alto grado, en paralelo con su serie gemela para la ilustración de *Las Diabólicas* de Barbey d'Aurevilly, también fechada en 1882. Hemos mencionado *L'idole*, al que acompañan *Satan semant l'Iraie* y *L'enlèvement*, además de *Le calvaire*, en la que nos detendremos.

En esta obra Rops vuelve a saltarse toda clase de convencionalismo cristiano, vuelve a romper estrepitosamente con toda la iconografía tradicional, en una obra abrumadora. Estamos ante una doble crucifixión: el “Cristo” arriba y la mujer debajo. El Cristo es en realidad un sátiro, un Pan, priápico, con sus extremidades inferiores a modo de patas de macho cabrío, es un Cristo-Satán. Sujeta entre sus garras los dos extremos de una cinta que asfixia a la mujer que, desnuda, descubriéndose de su manto negro, ante una asfixia que no se sabe si la conduce a la muerte o al éxtasis sexual, como el ahorcado, de quien se dice que experimenta, antes de morir, su último climax erótico.

Estableceremos una relación con una obra de 1908, del checo Jan Zrzavy, titulada *El Anticristo*. En ella se ha representado una suerte de Cristo-Demonio hermafrodita —con reminiscencias tal vez del Diablo hermafrodita del frontispicio de *Salomé* de Oscar Wilde por Aubrey Beardsley— clavado en la cruz, en la soledad del anti-Gólgota. Pero la colocación del Anticristo hermafrodita en la cruz dista mucho de la intención de Rops. Jan Zrzavy está representando una frustración sexual, el drama de la propia homosexualidad del autor. Del cuadro dirá el crítico Vincenc Kramár:

Significa una pura y elemental expresión de una onda emocional. [...] Este sexo encarnado en el cual los clavos



son signos de la venganza del artista clavado a la cruz tiene por supuesto poco que ver con el concepto del Anticristo³⁷.

Tenemos de nuevo una vinculación de lo sexual, en este caso de una represión homoerótica, que se traduce a través de la representación de una figura hermafrodita en la cruz.

Cerramos el capítulo con una última reflexión sobre *Le calvaire*. Rops vuelve a conseguir una imagen de una potencia brutal, que vuelve a refutar lo avanzado del pensamiento de Rops y lo afianza como uno de los más grandes renovadores iconográficos del fin de siglo. Aunque su obra formalmente es de un figurativismo realista patente, por su trasgresión de los temas tradicionales y su irreverencia, hay que situarlo a la cabeza de todos los artistas que han tratado la temática blasfema a desde finales del XIX. Quizá haya sido un pintor eclipsado por la renovación técnica de las Vanguardias pero la modernidad de la que hace gala en su época es indiscutible.

Rops cierra, como comenzó, la visión de la crucificada de carácter sacrílego y satánico, y como veremos en el siguiente capítulo va a volver a ser uno de los grandes sembradores de la iconografía pornográfica finisecular.



Jan Zrzavy. *El Anticristo* (1908) Óleo sobre lienzo, 36 x 26 cm. Galería Nacional de Praga

³⁷ Citado en Urban, Otto M. *In morbid colours. Art and the idea of Decadence in the Bohemian lands 1880-1914*. Arbor Vitae, p. 136.

Félicien Rops. *Le calvaire* (1882) 27,9 x 20,7 cm., Musée Félicien Rops, Namur



5. ... A LA PORNOGRÁFICA

Es voluntaria como la acción del que desnuda a su víctima, a la que desea y a la que quiere penetrar. El amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador sangriento al hombre o al animal inmolado. La mujer en las manos de aquel que la asalta está desposeída de su ser.

Georges Bataille
El erotismo

Frantisek Drtikol (Příbram 1883, Praga 1961) va a ser el fotógrafo que mas trate la representación de la mujer en la cruz en el final de nuestro período de estudio. La obra que presentamos al comienzo de este capítulo es la primera y la más representativa de sus crucificadas de nuestro ámbito. Del mismo modo que hemos vinculado el capítulo de la crucificada satánica y el de la pornográfica debemos poner en contacto *La tentación de san Antonio* de Félicien Rops con esta *Mujer crucificada* de Drtikol. La fotografía de Drtikol está datada entre 1913-14, unos treinta y cinco años después del dibujo de Rops, pero están relacionadas directamente. Si bien la tentación de Rops tenía un marcado carácter sacrílego, no es menos cierto que colocaba en la cruz la personificación de Eros en una hermosa mujer desnuda. Así, Drtikol coloca también en la cruz a una mujer desnuda, a la manera de Rops, pero utilizando una técnica que va a ser clave en el desarrollo de las artes desde finales del XIX: la fotografía. Pero si bien la figura de Rops está perfectamente definida y contextualizada, la crucificada de Drtikol es mucho más ambigua. Va a plantear una serie de cuestiones que nos vamos a formular y que van a constituir el esqueleto argumental del presente capítulo.

La primera pregunta que podemos plantearnos al observar la fotografía de Drtikol es la siguiente: ¿se trata de una obra artística o es una imagen puramente pornográfica? A esta pregunta trataremos de dar respuesta analizando qué vamos a considerar como pornográfico. Para ello nos remontaremos a finales del siglo XVIII, momento en el que todo un género de literatura pornográfica, que había empezado en el XVI con Aretino, culmina con la obra del Marqués de Sade, y veremos cual es la evolución de lo pornográfico, que en nuestra opinión va a migrar de la palabra escrita a la imagen fotográfica. Sin duda el período de

Frantisek Drtikol. Mujer crucificada (1913)

estudio de esta tesis supone el punto de inflexión entre la palabra y la imagen pornográficas.

La obra de Drtikol también nos deriva a otras consideraciones. Trataremos en este capítulo el surgimiento de una serie de comportamientos sexuales y su trasunto en las artes, conocidos a día de hoy con el nombre de BDSM cuyos albores se datan en las representaciones de mujeres encadenadas, quemadas y esclavas que subliman el deseo de la dominación del hombre sobre la mujer y que culminan con la mujer atada a la cruz o al potro de tortura. Esto va a suponer la configuración de toda una estética fetichista que, como demostraremos, se crea y se consolida en el período de nuestro estudio.

Otra cuestión al respecto de nuestra imagen de cabecera es ¿qué significa una mujer desnuda colocada en una cruz, supuestamente a punto de morir, desde un punto de vista sexual? En este punto es obligada referencia la obra de Georges Bataille, en la que nos detendremos en cuestiones clave para entender las representaciones de las crucificadas de este capítulo: la trasgresión del interdicto, al colocar una mujer desnuda, ya sea obscena o no, en el lugar de Cristo y, en segundo lugar cómo una mujer desnuda en la cruz es el paradigma de la superposición del erotismo y la muerte.

1. El desarrollo de la pornografía en el siglo XIX

1.1. Sobre el concepto ‘pornografía’

El término ‘pornografía’ es absolutamente moderno. Sus primeros usos aparecen a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Una primera referencia a tener en cuenta acerca del concepto de la pornografía es el texto de Walter Kendrick titulado *El Museo Secreto*. Kendrick afirma que la única definición posible de la pornografía es en términos de su identidad con la esfera de la cultura ilícita o prohibida. Está vinculada directamente con el concepto de lo obsceno. Se trata, por tanto de un fenómeno relativamente reciente, que resulta inseparable de la historia de la censura y del desarrollo de la cultura de masas moderna. Según Kendrick, será la acotación de lo no obsceno, que paulatinamente va absorbiendo a las representaciones médicas, educativas y artísticas, la que defina la categoría de lo pornográfico.

Kendrick señala la conjunción de dos hechos muy diferentes como germen de la pornografía en el paso del siglo XVIII al XIX: la creación de los “museos secretos” para la custodia de objetos clasificados como pornográficos y del creciente volumen de escritos sobre la prostitución. La pornografía como una categoría regulatoria, señala, fue inventada a causa de la amenaza percibida por la democratización de la cultura. Se temía que por el aumento de la alfabetización y de la formación cultural estos objetos y escritos se pudieran extender a toda la sociedad. ‘Pornografía’, por tanto, nombra para Kendrick un argumento, no una cosa. La obscenidad ha existido desde que existe la distinción entre el comportamiento privado y el público, pero será en la mitad del siglo XIX, indica Kendrick, cuando algo cambie en el equilibrio entre la obscenidad y la decencia, lo privado y lo público, y de esta manera la pornografía emergió como un asunto gubernamental.

Lynda Nead, en *El desnudo femenino*, comentará también a este respecto:

Lo pornográfico es una designación que se hace no solo en relación con la forma y contenido de una imagen, sino también en términos de sus modos y lugares de consumo. La pornografía establece los límites de lo público (lo visible) y lo privado (lo oculto), pero esta frontera está cambiando continuamente en relación con nuevos discursos sociales, morales y políticos, y mediante la circulación de nuevas tecnologías y media¹.

1 Nead, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Ed. Tecnos, Madrid, 1998, p. 162.

Pero cabe notar que Nead hace referencia a lo pornográfico sólo en el campo visual, no en el literario, pues en su discurso alude a los levantamientos de la censura ‘pornográfica’ de todo texto literario, acaecida a finales del siglo xx tanto en el Reino Unido como en Estados Unidos. En lo que nos compete en este período de estudio, tanto la palabra escrita como la imagen pertenecen al ámbito de lo pornográfico. No obstante, nuestro estudio se va a centrar en el desarrollo de la imagen pornográfica, en detrimento de la vertiente literaria.

Citaremos también a uno de los pensadores más influyentes del siglo xx, Michel Foucault, quien pese a no abordar explícitamente el tema de la pornografía, sí que sus pensamientos van a ser clave para entender el significado de la sexualidad en el mundo contemporáneo. En su *Historia de la sexualidad* describe Foucault dos formas del conocimiento de la sexualidad: *ars erotica* y *scientia sexualis*. La primera referida a las culturas antiguas y no occidentales y la segunda a las sociedades occidentales modernas. Esta *scientia sexualis* consiste en la definición y transmisión de las verdades científicas de la sexualidad. Acerca de las perversiones en el mundo occidental contemporáneo Foucault dirá:

En suma, esta implantación de perversiones múltiples no es una burla de la sexualidad que así se venga de un poder que le impone una ley represiva en exceso. Tampoco se trata de formas paradójicas de placer que se vuelven hacia el poder para invadirlo en la forma de un “placer a soportar”. La implantación de las perversiones es un efecto-instrumento: merced al aislamiento, la intensificación y la consolidación de las sexualidades periféricas, las relaciones de poder con el sexo y el placer se ramifican, se multiplican, miden el cuerpo y penetran en las conductas. Y con esa avanzada de los poderes se fijan sexualidades diseminadas, prendidas a una edad, a un lugar, a un gusto, a un tipo de prácticas. Proliferación de las sexualidades por la extensión del poder; aumento del poder al que cada una de las sexualidades regionales ofrece una superficie de intervención: este encadenamiento, sobre todo a partir del siglo xix, está asegurado y relevado por las innumerables ganancias económicas que gracias a la mediación de la medicina, de la psiquiatría, de la prostitución y de la pornografía se han conectado a la vez sobre la desmultiplicación analítica del placer y el aumento del poder que lo controla².

Esta visión sobre la perversión como ‘efecto-instrumento’ la utilizaremos en el establecimiento de la diferencia entre arte y pornografía, así como en el surgimiento de las prácticas

² Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo Veintiuno Editores, Torrejón de Ardoz, 2006, p. 50.

sadomasoquistas que veremos traducidas en el ámbito representacional.

1.2. La basculación del objeto pornográfico: del texto escrito a la imagen

Atendiendo al trabajo de Lynn Hunt, vemos que los textos literarios que se han considerado pornográficos o, al menos, como antecedentes de este género, se desarrollan desde el siglo xvi poniendo a la cabeza a Pietro Aretino. La contribución de Aretino a la configuración del escrito pornográfico consiste en dos obras, una en prosa, *Ragionamenti* datada entre 1534 y 1536, y los *Sonneti lussuriosi* algo posteriores. Pero el gran desarrollo de la literatura pornográfica va a tener lugar en Francia en los siglos xvii y xviii. En el xvii cabe citar como obra más importante *L'Académie des dames*, que tendrá una repercusión internacional a través del continente europeo y en Gran Bretaña. El xviii francés verá también el desarrollo del género en influyentes textos como *Histoire de Dom Bourge, portier des Chartreux* (1741), *Le Sopha* (1742), *Les Bijoux indiscrets de Diderot* (1748) y la ya mencionada *Thérèse philosophe* (1748). En este momento Gran Bretaña comenzará a convertirse en otro foco de producción literaria pornográfica con el libro de Cleland *Fanny Hill* (1748-1749). Francia y Gran Bretaña serán, a partir de este momento, los dos generadores de escritos pornográficos manteniendo su hegemonía hasta el fin de siglo xix en que la creación literaria pornográfica en el resto del continente comience a proliferar.

Pero hay que hablar de un culmen, un punto de no retorno en la historia de la literatura pornográfica. Nos referimos a la obra del Marqués de Sade. Sade va a producir una obra única, da una vuelta de tuerca a todos sus antecedentes. En ella se van a fundir sexualidad, poder, religiosidad y crítica social. Sade lleva al extremo la descripción de las prácticas sexuales más aberrantes en todas sus obras, pero donde alcanza su punto álgido es en *Las 120 jornadas de Sodoma* (1785), obra sin parangón. El libro es un crescendo imparable de la comunión entre sexo y violencia, que si cabe, más que pornográfico, se podría considerar abyecto: “la abyección es, en definitiva, el otro lado de los códigos religiosos, morales, ideológicos, sobre los cuales reposa el sueño de los individuos y la tranquilidad de las sociedades”³, dirá Julia Kristeva. El siglo xix se encargará, a través de la censura, de silenciar la voz del Marqués, quien no será reconocido hasta finales del siglo xix y el siglo xx.

El desarrollo de esta literatura conlleva la aparición de la imagen pornográfica. Podemos afirmar que en un principio nace como accesoria, será ilustración de los textos pornográficos,

3 Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Catálogos, Buenos Aires, 1988, p. 23.

un complemento subordinado al texto. Podemos remontarnos a finales del siglo *xvi* donde encontramos ejemplos notorios de ilustraciones de carácter pornográfico, como es el caso de *Las Lascivas* de Agostino Carracci. En el *xvii* autores anónimos pondrán rostro a *La academia de las Damas* y en el *xviii* al *Decameron*, a la *Teresa filósofa*, *Casanova* o a *Las memorias de Saturnin*. Mención especial merecen las ilustraciones holandesas de las novelas *Justine* y *Juliette* del Marqués de Sade, hitos en la representación de orgías y torturas sexuales. En estas últimas series encontraremos la primera representación de una crucificada dentro del ámbito pornográfico, a la que nos referiremos en el apartado de la gestación de la iconografía sadomasoquista.

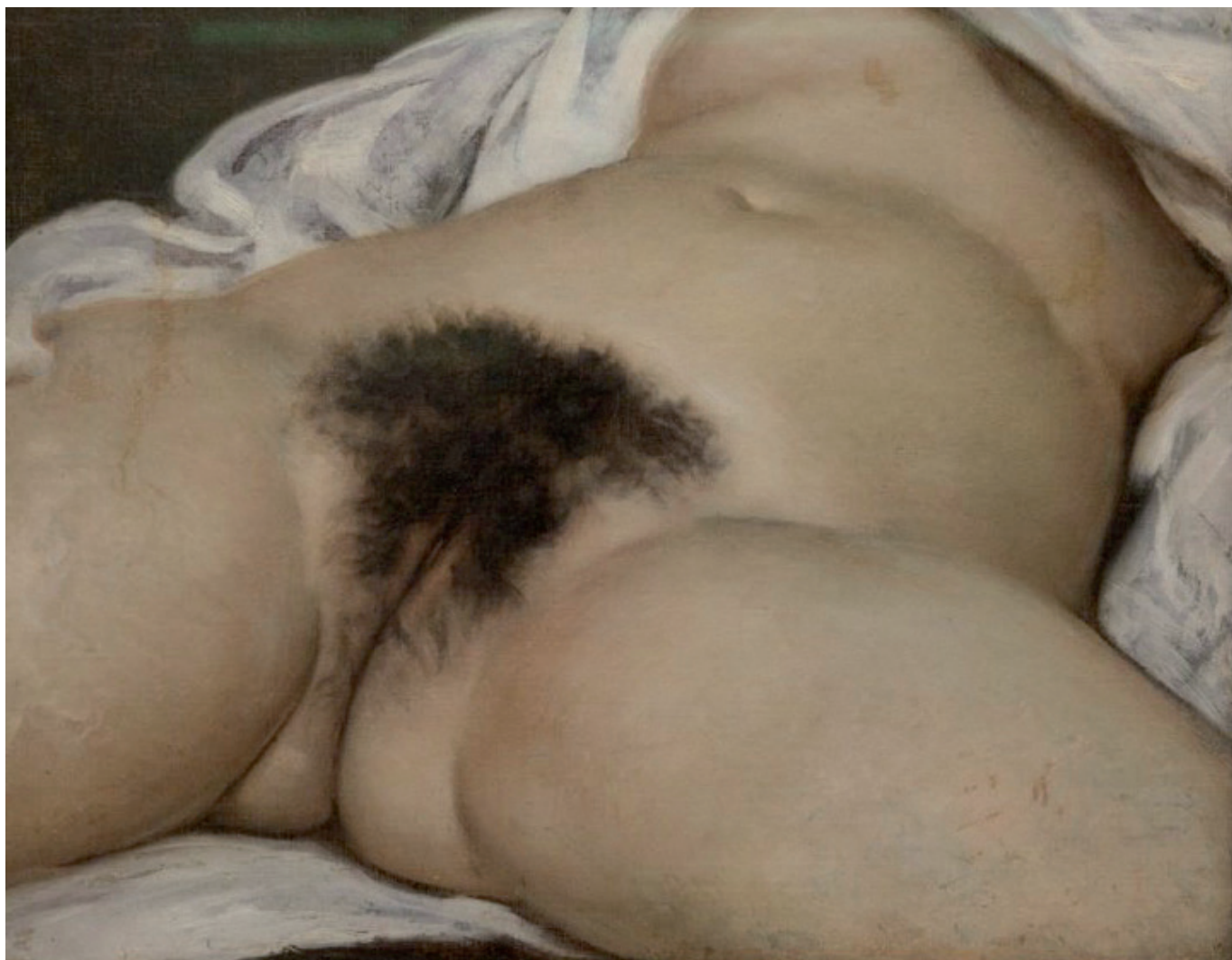
Pero el siglo *xix* va a ser el siglo de la censura pornográfica. Los textos serán mirados con lupa tanto en Francia, desde la etapa Napoleónica, hasta el Segundo Imperio, como en la Inglaterra Victoriana. Así, la censura depurará, entre otras, *Las flores del mal* de Baudelaire o *Éstos y aquéllos* de Teophile Gautier, donde apenas aparecen leves alusiones eróticas. Tendrá que llegar el fin de siglo para construir un erotismo refinado y esteticista, Sacher-Masoch, con *La Venus de las Piel* (1870), Pierre Louÿs con *Afrodita* (1896) y *Las canciones de Bilitis* (1894), Octave Mirbeau y su *Jardín de los suplicios* (1899) o el texto incompleto de Beardsley *Venus y Tannhäuser* (1906), por citar algunos ejemplos relevantes. Este renovado espíritu finisecular va reinterpretar los mandamientos de Sade y va a deleitarse en la recreación de lo prohibido: “El erotismo es profanación de lo divino, mancillamiento de lo bello, martirio de lo inocente”⁴, comenta Lily Litvak.

Sin embargo, la imagen de corte erótico va a experimentar un notable desarrollo, comienza a independizarse del texto escrito, aunque a veces lo utiliza como excusa para la representación de escenas eróticas. Pero será en la segunda mitad del *xix* cuando la pornografía gráfica comience a ganar terreno y superar a la literaria. Gran parte de este éxito se debe a la aparición de la fotografía. Los dibujos, un tanto naive, de las ilustraciones de los textos pornográficos en siglos pasados, pasan a la representación fidedigna de los genitales y de las acciones sexuales. Es en este contexto, a la hora de abordar las imágenes de nuestro estudio, cuando debemos plantearnos la siguiente cuestión ¿qué imágenes podemos considerar artísticas y cuáles pornográficas?

1.3. ¿Qué es arte y qué es pornografía?

El establecimiento de la categoría de lo pornográfico en autores como Nead, Lynn, o Wagner tiene que ver fundamentalmente con la definición de una característica del objeto, al que se le califica

⁴ Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Antoni Bosch editor, Barcelona, 1979, p.88.



o no de pornográfico. En este sentido tenemos la definición de Peter Wagner:

Gustave Courbet. El Origen del mundo (1866) Óleo sobre tabla, 46 x 55 cm., Musée d'Orsay, Paris

La presentación escrita o visual en forma realista de cualquier genital o comportamiento sexual mediante una deliberada violación de la moral existente y ampliamente aceptada, así como de los tabús sociales⁵.

Tomaremos esta definición como referencia. Al respecto de ella estamos de acuerdo en dos puntos. Por una parte en que tanto un texto literario como una imagen pueden ser pornográficos, y por otra, en que el ámbito de lo pornográfico está en esa violación de la moral y de los tabús de una sociedad. Pero los valores morales y los tabús dependen de un tipo de sociedad concreto y en un momento histórico concreto, pues estos valores son cambiantes y evolucionan con el tiempo. Como hemos señalado, a día de hoy, ningún texto literario se considera ya pornográfico, pero sin duda en otro momento lo fue.

⁵ Wagner, *Eros Revived*, p. 7, citado en En Varios Autores. *The Invention of Pornography*. Zone Books, Nueva York, 1993, p. 25.

En esta tesis vamos a proponer, a diferencia de esta definición, una mirada no al objeto como pornográfico *per se* sino pornográfico en función de la intención del sujeto creador de los textos escritos o de las imágenes en un momento histórico y en un lugar concretos.

Traemos a colación una imagen hoy considerada como obra de arte que en su contexto original suponía una vulneración de lo socialmente permitido. Es *El Origen del mundo* de Gustav Courbet realizado en 1866.

La ficha catalográfica del Musée d'Orsay dice de la obra:

Courbet siguió reanudando con el desnudo femenino, a veces con una inspiración obviamente libertina. Pero con *El Origen del mundo*, se autoriza un atrevimiento y una franqueza que proporcionan al cuadro su poder de fascinación. La descripción casi anatómica de un sexo femenino no está matizada por ninguna artimaña histórica o literaria. Gracias a la gran virtuosidad de Courbet, al refinamiento de una gama de colores ambarina, *El Origen del mundo* se salva no obstante del estatuto de imagen pornográfica⁶.

Pero ¿no es acaso la obra de Courbet la representación explícita de unos genitales femeninos, extraídos del resto del cuerpo humano, y presentados en una manera totalmente realista y con ausencia de artimañas históricas o literarias? Desde luego, el lienzo, en la Francia de 1866 contravenía todas las convenciones y tabúes de lo moralmente aceptable. De acuerdo con la definición de Peter Wagner, y situada en su contexto, *El Origen del mundo* tendría que considerarse *a priori* una obra pornográfica. No obstante, proponemos que para determinar si esta obra es o no pornográfica tenemos que conocer la intención del autor para realizarla.

En primer lugar cabe mencionar que, según la investigación de Linda Nochlin, esta obra es un encargo que hace a Courbet el diplomático turco-egipcio Khalil-Bey (1831-1879), figura destacada del París de los años 1860, quien estaba reuniendo una colección dedicada a la celebración del cuerpo femenino. Linda Nochlin dice de Khalil-Bey que es un “*exótico coleccionista de obras eróticas*”⁷, considerando de esta manera que *El Origen del mundo* formaría de esta forma parte de ese material erótico. Antonio Gasbarrini señala también el uso voyeurístico de la

6 Recurso electrónico: http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire_id/lorigine-du-monde-125.html © Musée d'Orsay, 2006.

7 Nochlin, Linda. “Courbet’s “L’Origine du monde”: The Origin without an Original”. *October*, Vol. 37 (Summer, 1986), p. 81.

obra⁸, no sólo por parte de su primer propietario sino también de los subsiguientes, entre los que se encuentra Jacques Lacan. A diferencia de estas opiniones, Deniz Turker, quien ha estudiado en su tesis doctoral el perfil de Khalil-Bey, afirma que la colección que reunió el diplomático turco fue muy selectiva y acreditativa de un gusto modernista, su selección de piezas enfatizaba el cuidado como coleccionista de las obras que adquiriría, teniendo en cuenta consideraciones estilísticas y de cambio⁹.

Esto supone, por tanto, una duda acerca de las razones que llevaron a Khalil-Bey a hacer su encargo a Courbet. Pero podemos conocer algún detalle más acerca del encargo: Jürgen G. Backhaus indica que Khalil-Bey propuso el título de la obra y muy probablemente su tamaño pequeño, ya que Courbet gustaba de pintar sus cuadros a tamaño natural. Khalil-Bey aceptó el cuadro pintado por Courbet y lo guardó en su casa, expuesto tras un velo. El cuadro nunca fue mostrado en público y fue visto sólo por algunos invitados¹⁰. Esto implica, por tanto, la dimensión privada del cuadro, que según Lynda Nead, llevaría a *El Origen del mundo* a ese ámbito de lo que no se puede mostrar por contravenir las convenciones y los tabúes sociales de la época.

Pero es significativo cómo el cuadro fue visto por algunos críticos de la época. Tenemos diversos comentarios de algunos personajes relevantes que vieron la obra.

En Junio de 1889 hallamos una referencia en el *Journal* de Edmond Goncourt, en la que se menciona que un marchante le ha enseñado una pintura de un “*bas-ventre*” femenino el cual la había hecho expresar sus honorables correcciones a Courbet. Para Goncourt la obra era “*tan preciosa como la carnación de un Correggio*”¹¹. Edmond Goncourt está calificando la obra como artística, comparándola nada menos que con Correggio y elevando la categoría del autor.

Maxime du Camp también es otro testigo contemporáneo de la obra: “*Cuando uno descubre el velo se queda estupefacto al percibir a una mujer, vista de frente, denotando movimiento y convulsión,*

8 Gasbarrini, Antonio. *Il sublime dell'energia erotica. Dall'Origine du Monde di Courbet all' "eresia orgasmatica" di Wilhelm Reich*. Convegno Università “G. D'Annunzio, Pescara, 2004., p. 122.

9 Turker, Deniz. *The Oriental Flâneur. Khalil Bey and the Cosmopolitan experience*. Massachussets Institute of Technology, 2007, p. 46.

10 Backhaus, Jürgen G. *Gustave Courbet's L'Origine du Monde and Its Socioeconomic Implications*. European Heritage in Economics and the Social Sciences Volume 5, 2008, pp. 45-52.

11 Edmond and Jules de Goncourt, « Journal. memoires de la vie litteraire », Paris, Fasquelle, Flammarion, 1956, vol. III, p. 996, citado en Nochlin, Linda. “Courbet's “L'origine du monde”: The Origin without an Original”. *October*, Vol. 37 (Summer, 1986), p. 81.



Auguste Belloc (1861)
Fotografía para estereoscopio

ejecutado de manera remarcable, reproducido con amore, como dicen los italianos, diciendo así la última palabra en el Realismo”¹².

No obstante debemos tener cautela acerca de estos testimonios pues es muy posible que la obra fuese solamente mostrada a personas de confianza, amigos y admiradores del arte de Courbet, como bien ponen de manifiesto estas citas. Backhaus, sin embargo pone de manifiesto una opinión contraria, la de Werner Sombart, que critica al pintor por reducir a la mujer a su vagina¹³.

Tenemos que considerar también la supuesta originalidad del *Origen*. Tan solo cinco años antes de que Courbet pintase esta obra se ha datado una fotografía claramente precedente de Auguste Belloc, fotógrafo francés afincado en París y miembro de la Societe Francaise de Photographie. Belloc exploró las diversas técnicas de la naciente fotografía y experimentó incluso con la fotografía estereoscópica. Especializado en el retrato y en el desnudo, en 1861 idea una fotografía estereoscópica del sexo de una mujer en una pose que es claramente un antecedente del *Origen*. Esta imagen de Belloc, concebida como imagen destinada a excitar al varón observador, es un precedente claramente pornográfico del lienzo de Courbet. Situados Courbet y Belloc en el París de los 60 y con la conocida afición de Courbet por la fotografía es lógico suponer que Courbet tomó la obra de Belloc como referencia. Si la fotografía precedente es una imagen destinada al mercado pornográfico y Courbet la adapta y la traspone al lienzo ¿deja de ser por ello una obra pornográfica? Nuestra opinión es que no.

Concluiremos, por tanto, que *El Origen del mundo* de Courbet, en su contexto debería considerarse como obra pornográfica. No obstante, con la variación de la percepción de lo pornográfico a lo largo del siglo XIX la obra de Courbet ha quedado fuera de dicha categoría, una vez que en 1995 ha sido expuesta en el Musée d’Orsay entre las grandes obras del gran genio del Realismo francés. La obra controvertida en origen ha salido del ámbito de lo privado y ha pasado al ámbito de lo público.

2. Las crucificadas pornográficas

2.1. Príapo

El viaje por las representaciones pornográficas del XIX nos lleva a una recuperación de los cultos sexuales de Grecia y Roma. A mediados del siglo XVIII en las excavaciones de Pompeya

¹² Maxime du Camp, *Les convulsions de Paris*, Paris, Hachette, 7th ed., 1889, vol. II, pp. 189-190, citado en Nochlin, Linda. Op. cit., p. 81.

¹³ Backhaus, Jürgen G. op. cit.

comienzan a desvelarse los frescos de explícito contenido sexual de la época clásica. En concreto, y referente a nuestro estudio, comienza a escribirse sobre los hallazgos en torno al culto priápico.

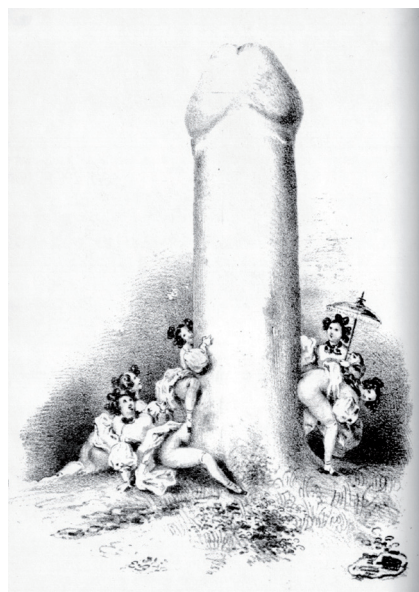
Pierre Sylain Maréchal es el primero en catalogar exhaustivamente las pinturas de Pompeya en 1780 y será en 1786 cuando Richard Payne Knight escribirá *Discourse on the Worship of Priapus*, donde arrojará luz sobre las costumbres sexuales del mundo antiguo. A esto se une también la puesta en valor de algunos textos clásicos en torno al culto a Príapo, los griegos, como Filipo, Arquías, Hedilo, Leónidas de Tarento, Teócrito y Luciano, y los romanos como Catulo, Horacio y Petronio, así como los textos anónimos del *Carmina Priapea*. La aparición de las imágenes pompeyanas y ese redescubrimiento de lo fálico en la literatura clásica supuso una conmoción para los historiadores, un conflicto con la moral de la época. No podían explicarse el porqué de esas obras y, de este modo, se utilizará, ya en el XIX, el término “pornografía” para designarlas¹⁴.

Una breve referencia al dios Príapo nos conduce a su nacimiento, hijo de Afrodita y Dionisos —en algunas versiones es hijo de Adonis— que viene al mundo con un enorme falo, del que se dice que está recubierto de minio por lo cual tiene un color rojizo, como así atestiguan las representaciones pompeyanas. En general se le representa como un anciano de pobres vestiduras y protector de las huertas, es un dios jardinero y a la vez protector de la fecundidad. Entre sus aventuras no faltan acosos a jóvenes y a doncellas, víctimas de su efusiva tendencia sexual debida a su enorme miembro viril. Se le atribuye un intento de violación no consumado a la diosa Hestia, en cuyas fiestas será posteriormente venerado. En lo referente a sus imágenes, o bien son pequeñas tallas de madera que representan al anciano o bien son figuras columnarias de forma fálica.

Si bien Príapo es un dios menor en la tradición Clásica, en el siglo XIX su recuperación se va a orientar indefectiblemente a su carácter sexual. El gran falo va a erigirse en categoría de dios de primer nivel. La obra de Richard Payne Knight va a ser tomada como referencia a lo largo del XIX teniendo un auge en el período finisecular en el cual va a ser incluso reeditada.

Otra referencia a un dios fálico en la literatura finisecular viene del puño del escritor y crítico artístico francés Octave Mirbeau quien, en *El jardín de los suplicios*, sitúa en la China un gran templo erigido a un gigantesco Ídolo de siete falos:

14 Kendrick, Walter. *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*. University of California Press, 1996, p. 11.



Eugène Le Poitevin. *El árbol de la vida*, de la serie *Diabluras eróticas* (1832)

Luego el Ídolo mismo se hizo más nítido y reconocí en él al Ídolo terrible llamado el Ídolo de las Siete Vergas... Tres cabezas armadas de cuernos rojos, cubiertas de cabelleras en forma de llamas retorcidas, coronaban un torso único o más bien un solo vientre, que formaba cuerpo con un enorme pilar bárbaro y faliforme¹⁵.

Debemos considerar esta cita como una traslación literaria a Oriente de un tema Occidental. Son los años en los que la influencia oriental impregna Europa. Si bien es el auge del denominado Japonismo, tan presente en Beardsley, por citar a uno de los artistas más relevantes en este trabajo, no es menos cierto que perdura la fascinación por Oriente cultivada a lo largo del siglo en todo el ámbito decadente.

Este redescubierto culto fálico va a comenzar a trasvasarse a las imágenes de carácter pornográfico. Uno de los ejemplos más tempranos data de 1832, es la serie del francés Eugène Le Poitevin titulada *El árbol de la vida*. Se trata de una colección de grabados de temática pornográfica que combina elementos sexuales relacionados con el satanismo y el paganismo. Así, satanes e ídolos itifálicos son el objeto del deseo de las doncellas. Algunos de ellos reflejan los cultos priápicos, de manera que enarbolan el falo como objeto de veneración. Uno de ellos muestra como una joven adora la figura fálica en un altar, como si hubiese sustituido a la cruz. Otros muestran como féminas desnudas se contonean y muestran su sexo en torno al dios Príapo.

El recorrido por la imagen priápica en el contexto pornográfico nos va llevar de nuevo a un artista del que ya hemos tratado en el capítulo anterior: Félicien Rops. Hemos mencionado su trabajo para revistas de carácter pornográfico primero en la década de 1860 para retomarlo después en la de 1880. Los críticos de la época como Edmond Picard y Prudhomme glosarán las artes lascivas de Rops. Citaremos un editorial de Edmond Picard titulado *L'Art Moderne*:

(...) Ese arte grandioso, donde el ser femenino que domina nuestros tiempos, tan prodigiosamente diferente de sus ancestros, se manifiesta en tipos que el alma aguda de un gran artista es el único capaz de realizar, escapa a las miradas ordinarias. Ven solo lujuria, apetitos sensuales, recuerdos indecentes, llamadas a la decadencia. ¡Por-no-gra-fía! dice majestuosamente Don Prudhomme. No intentemos disuadir a este hilarante personaje.¹⁶

15 Mirbeau, Octave. *El jardín de los suplicios*. Ed. El olivo azul, Córdoba, 2010, p. 208.

16 Citado en Lemonnier, Camille. *Félicien Rops, l'homme et l'artiste*. H. Floury, Editeur, 1908, París, p. 168.

Lujuria, sensualidad, suciedad, desenfreno... Estos son los objetos que encuentran en la obra de Rops sus críticos. Pornografía, dice Prudhomme. Pornografía en cuanto a objeto pero también pornografía en la intencionalidad de Rops, que quiere componer obras esencialmente provocadoras y exaltadoras de lo obscuro. Sin embargo, a diferencia de Courbet, Rops quiere que su producción sea vista, no la esconde tras un velo. Es pornografía con intención provocativa.

Analizaremos, pues, la obra de Rops en cuanto pornográfica, y más en concreto en lo que se refiere a la representación de mujeres crucificadas. Si bien su *tentation* data de 1878, podemos encontrar algunos antecedentes en su producción pornográfica. Éstos hacen referencia a un culto priápico, con la representación de enormes falos, que, en ocasiones van a sustituir a la cruz. En sus diversas ilustraciones para la *Teresa filósofa* que ya analizamos, Rops va a colocar un falo en la cruz, sustituyendo al Cristo. Estas imágenes, sin duda de carácter sacrílego, suponen sin embargo la idea de un trasvase del culto religioso a la exaltación de lo sexual. Retomando esta misma idea, su compatriota Martin Van Maele va a representar también falos en la cruz dentro de su obra impresa titulada *La Grande Danse Macabre des Vifs* publicada por vez primera en 1905.

Dentro de este priapismo, no cabe ninguna duda de que Rops sienta las bases de la crucificada de su tentación en *La Luxure ou le Pilon*, un trabajo para Ediciones Pellet en la década de 1860, en el que consta un texto autógrafo de Rops: “¡Oh Lujuria! Madre de las Razas que dominan el Mundo”. No cabe duda de que Rops exalta la lujuria como la pasión que mueve los hilos del mundo, es por ello un motivo principal de su producción.

Este aguafuerte de Rops es tremendamente original, a la vez lascivo y sacrílego. Un falo de enormes dimensiones hace las veces de la cruz en el Gólgota, pero esta vez una mujer-Cristo está atada a él. Y esto lo desvela la corona de espinas que porta en su cabeza. Ella está desnuda y presenta unos signos tremendamente inquietantes: de sus pezones y de su vagina surgen lenguas rojas, como si hubiese un diablo en su interior que encarna la lujuria y que asoma por las zonas erógenas de la mujer como agente lascivo. Es una imagen tremendamente inquietante, rayana en lo pornográfico y lo sacrílego, características que como hemos visto acompañan a la obra de Rops de principio a fin.

Vamos a referirnos a continuación a los antecedentes de *El ídolo* de Rops para *Les Sataniques* de 1882. Este ídolo es un tótem masculino al que una mujer se abraza con deseo. Es una variación del mito de Pigmalión desde el punto de vista femenino: la mujer adora al ídolo y se funde con él en una expresión de amalgamofilia. Un



Félicien Rops. *Le Luxure ou le Pilon* (S.d.)
Grabado, 15,5 x 24,2 cm

antecedente de esta obra es la *Teresa filósofa* que se abrazaba a la cruz en sacrílega comunión sexual, como vimos en el capítulo anterior. Otro antecedente, esta vez de carácter fálico, nos lleva al dibujo de Rops de 1864 titulado *El Parnaso satírico*. En él un ídolo masculino de piedra se alza con un enorme falo totalmente vertical al que numerosas doncellas se abrazan ansiosas. Es el dios Príapo.

Cuando Rops está configurando su *ídolo* para *Las satánicas*, hace un dibujo tremendo titulado *L'Enlèvement*, en el cual una mujer es empalada literalmente por el falo de un sátiro-demonio. Es una

de las visiones extremas de un Rops deliberadamente perverso, que está trasponiendo en imágenes las ideas libertinas de Sade.

Pero la idea de Rops de sujetar a una mujer a un gran falo que sustituye a la cruz va a ser retomada en el fin de siglo por algunos de los artistas decadentes finiseculares. El primero que vamos a traer a colación es Aubrey Beardsley.

Beardsley va a combinar los influjos tanto del clasicismo como del japonismo en sus imágenes priápicas. Dentro del imaginario japonés que había cautivado a Occidente y del cual Beardsley era un profundo admirador, las ilustraciones japonesas de Utamaro, de explícito contenido sexual en la que los hombres aparecen con enormes falos, fueron imágenes de cabecera para el ilustrador británico. En lo que respecta a las imágenes clásicas, Beardsley tomará también como referencia las representaciones priápicas de los vasos griegos que pudo ver en el British Museum.

En este contexto tenemos que mencionar las ilustraciones de Beardsley para la *Lisístrata* de Aristofanes en su edición de 1896. Éste fue un encargo del editor Leonard Smithers y su finalidad era la de una producción para el mercado pornográfico. El libro se publicó en una 'edición privada' de cien copias, con la intención de transgredir las vigentes leyes sobre la obscenidad. Smithers era un negociante que se dedicaba al intercambio de dibujos, grabados y libros de carácter pornográfico. Es una figura clave en el ambiente decadente victoriano, el mayor editor de libros pornográficos de la época.

En este encargo, Beardsley va a retomar el tema de la sexualidad en el mundo clásico. El comitente parece inducir a Beardsley a una exaltación de lo fálico. Así, de las ocho ilustraciones que realiza Beardsley, cuatro de ellas muestran enormes falos: *El examen del heraldo*, en el que un anciano revisa el enorme pene erecto de un caballero, *Los embajadores lacedemonios*, tres tipos de distinta talla cuyo pene es inversamente proporcional a su estatura, *Cinesias apremia a Mírrina* corriendo tras ella excitado y, por último, el frontispicio de la obra, en donde encontramos a Lisístrata junto un falo de enormes proporciones, totémico, como una suerte de ídolo priápico ostentador del culto religioso que, de alguna manera, eleva a la lujuria a la categoría de religión. Citaremos un pasaje del comienzo de la obra en la que queda clara la exaltación fálica:

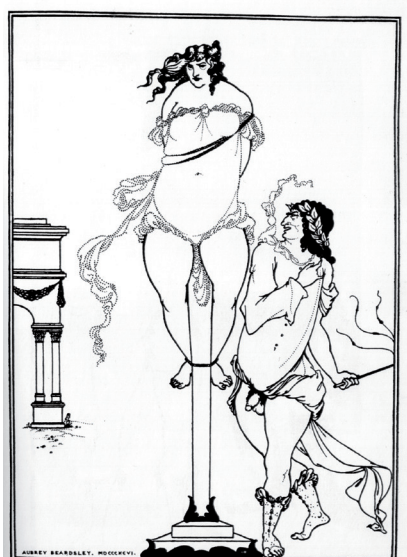
LISÍSTRATA. Pues bien, hemos de abstenernos de la polla. ¿Por qué os volvéis? ¿adonde vais? Vosotras, ¿por qué torcéis el gesto y negáis con la cabeza? ¿Por qué palidecéis? ¿A qué vienen esas lágrimas? ¿Lo haréis o no; qué



Félicien Rops. *El Parnaso satírico* (1864)
Aguafuerte, 9,9 x 15,3 cm. Frontispicio
para el libro homónimo de Théophile de
Viau



Aubrey Beardsley. Frontispicio para *Lysistrata*. (1896). Colección privada



Aubrey Beardsley. *Juvenal flagelando a una mujer*, del cuaderno *Juvenal's VI Satire*. (1896)

problema tenéis?

CLEONICA. No puedo hacerlo: que siga la guerra.

MIRRINA. Ni yo: que siga la guerra.

LISÍSTRATA. ¿eso dices tú, lenguado? Hace un momento estabas dispuesta a dejarte abrir en canal.

CLEONICA. Cualquier otra cosa. Lo que tú quieras. Dispuesta estoy si hace falta a caminar sobre las brasas; eso mejor que lo de la polla, pues no hay nada como ella, Lisístrata querida¹⁷.

El tema de la sexualidad clásica aparece de nuevo en la obra de Beardsley, es en concreto sus trabajos para *Juvenal*. Traemos a colación uno de sus dibujos para la *Sexta Sátira de Juvenal*, uno de los ejemplos más claros de misoginia en la literatura latina y heredera hasta cierto punto de la *Lisístrata* de Aristófanes antes comentada. El encargo lo realiza de nuevo Smithers. Ese espíritu misógino que hemos visto en el declinar del XIX va a impregnar también a Aubrey Beardsley. Esta sátira describe a la mujer casada como consustancialmente adúltera, por lo cual exhorta al lector a nunca contraer matrimonio. En su dibujo, Beardsley ha colocado a una mujer sobre una columna, que podríamos considerar una suerte de empalamiento o crucifixión. Ella está atada de pies y manos y lleva un vestido transparente. Juvenal, debajo, blande una suerte de látigo, como azote. Este dibujo es un guiño que hace Beardsley a la figura de Juvenal que coloca a la mujer casada en la picota y a la que azota con sus versos.

Algo posterior en el tiempo, pero sin duda seguidor y heredero tanto en la técnica como en el repertorio de contenido sexual de Beardsley, tenemos que mencionar a Franz von Bayros (1866-1924), austriaco nacido en Zagreb pero que desarrollará su obra en Múnich. La producción de Bayros se centra en la ilustración, que es la que mayor repercusión ha tenido, pero también en la pintura. Sus dibujos y grabados más conocidos son de una temática abiertamente sexual, provocativos en grado sumo, y registran todo tipo de conductas sexuales: masturbatorias, zoófilas, sádicas, etc. Podemos calificar a Franz von Bayros sin ninguna duda como autor abiertamente pornógrafo.

En lo referente al apartado que nos compete, von Bayros también cuenta en su repertorio representaciones priápicas. Algunas siguen el tema del ídolo de Rops —mujeres copulando con un gigantesco ídolo escultórico de forma fálica—, también hay una avenida presidida por grandes falos o cópulas con falos de gran tamaño. Pero nos vamos a detener en una ilustración que representa a una mujer atada a un gran falo del cuaderno de heliogravados *Imágenes del Boudoir de Madame C. C.* de 1912.

¹⁷ Aristófanes. *Lisístrata*. Ediciones Clásicas, Madrid, 2002, p. 35.

La ilustración puede recordarnos a *Le Luxure ou le Pilon* de Rops. Esta vez un enano con un pene erecto gigantesco sirve de ídolo columnario al que una joven se encuentra unida, soportando su peso, como si estuviese atada a ella, en una visión casi sacrílega. Es como si la mujer, agente de la lujuria, soportase sobre sus hombros el gran falo, en una suerte de Pasión.

Pero si cabe más sacrílego aún es el frontispicio para el cuaderno *Dibujos amorosos* de 1907. En el la sustitución del falo por la cruz sagrada es más que evidente: en la parte superior presenta una corona de espinas. A él atada está una mujer desnuda, con una gran capa que vuela a sus espaldas, y que se da la vuelta para con su lengua lamer el tremendo ídolo. Al igual que Rops, Bayros ata a una mujer a un gran falo sustituyendo la gran imagen del Cristianismo por una representación abiertamente pornográfica. El falo y la mujer se encuentran sobre una montaña de rosas a modo de colina. Este “Gólgota” sexual se encuentra bajo un palio de cinco mástiles de los que emanan esencias —¿tal vez una alusión a los pentáculos satánicos?—. Esta parte de la composición ocupa el lugar derecho. A la izquierda, un lacayo amontona las rosas y, tras él, un velo negro muestra la siguiente inscripción: “DICH LÜSTET HEISS MIT IHR ZU TUN W O FÜR DEIN ARM SIE STREUPT”, alusiva a los deseos lúbricos del lector.

Bayros es un claro representante de este priapismo finisecular que, pese a su esencia pagana, pretende ser el sustitutivo, blasfemo en la mayoría de las ocasiones, del Cristianismo. Es la elevación de la Lujuria a la categoría de diosa.

Cerraremos este apartado con una obra mucho más sutil pero muy rica en lo que a connotaciones literarias priápicas se refiere. Nos referimos a *Primavera* (1894) de Sir Lawrence Alma-Tadema. Alma-Tadema es el pintor por excelencia del *dolce far niente* en la Roma Imperial. Es otra mirada: al lujo, al reposo, a las pasiones, una Roma diferente a la representada por los Neoclásicos de comienzos del XIX. En este ámbito, Alma-Tadema va a representar el preciosismo del mármol y las estructuras de la arquitectura, las flores y las ricas vestimentas de los nobles romanos, impregnadas siempre de una gran erudición que revela el gran conocimiento que tenía el pintor de la cultura clásica. En algunas de estas imágenes va a estar presente el componente sexual, pero siempre velado tras una apariencia inocente.

Así, *Primavera*, resulta ser una procesión de doncellas en la festividad de Floralia, dedicada a la diosa Flora, la antigua diosa de las flores, la vegetación y la fertilidad. Esta procesión discurre a lo largo de una calle de la ciudad imperial en una escena aparentemente inocente. Pero tenemos dos referencias



Franz Von Bayros. Imagen del cuaderno *Bilder aus dem Boudoir der Madame C.C.* (1912) Heliograbado, 43 x 33 x 0,5 cm. Colección particular



Franz Von Bayros. Frontispicio del cuaderno *Dibujos amorosos* (1907)

literarias. En primera instancia debemos fijar nuestra atención en un estandarte escondido tras las flores de la procesión, y que dice así:

Te dedico y consagro este bosque, Príapo, según el rito por que se rige tu morada de Lámpasco y de Príapo. Porque a ti principalmente venera en sus ciudades la costa del Heles-ponto, más rica en ostras que ninguna¹⁸.

Se trata de un fragmento de un poema de Catulo dedicado al dios Príapo y que está desvelando el trasunto sexual inherente a este lienzo: las procesionarias son jóvenes adoradoras del falo. Pero esta cuestión se refuerza, si cabe, cuando leemos los versos de Algernon Swinburne que Alma-Tadema elige para acompañar al cuadro, fragmento de su poema *Dedication* de 1865:

In a land of clear colours and stories,
In a region of shadowless hours,
Where earth has a garment of glories
And a murmur of musical flowers¹⁹.

¹⁸ Catulo. *Poesías*. CSIC, Madrid, 1997, p. 132.

¹⁹ Swinburne, Algernon Charles. "Dedication". 1865. Recurso electrónico: <http://swinburnearchive.indiana.edu/> [Consultado 12/12/2014]

Los elegidos pueden parecer inocentes, pero si continuamos leyendo, queda explícito el contenido sexual del poema y revela la segunda intención de Alma-Tadema, que pese a su comedimiento formal parece querer reflejar un sustrato sexual detrás de la pléyade de jóvenes de su Floralia. Así concluye el poema de Swinburne:

In woods where the spring half uncovers
The flush of her amorous face,
By the waters that listen for lovers,
For these is there place²⁰.

Swinburne es un referente del hecho que comentábamos al inicio de este apartado, uno de los poetas que se vieron persuadidos por ese descubrimiento priápico en Pompeya. Así lo atestiguan otros de sus poemas, entre los que podemos citar su «Dolores», que es hija de Príapo y Libitina, o su «Faustine», en la que hay referencias a Príapo y a Lampsaco.

El dios Príapo es solamente uno de los dioses paganos que se verán rescatados y reinterpretados por el fin de siglo. Así lo comprobamos cuando vimos que las huestes ocultistas viraron su mirada al pasado y rescataron todo el panteón de diosas y dioses andróginos desde la antigua Babilonia hasta la Tardía Antigüedad.

2.2. La mujer sometida

La fantasía finisecular que teme a la *femme fatale* va a querer ver a la mujer en la posición más desfavorecida, va a representarla impedida, incapacitada, presa, ajusticiada, para que de ninguna manera pueda ejercer su maleficio sobre el varón. La corriente oficial la va a representar bajo una apariencia historicista, mitológica o literaria, de modo que se entrevé ese carácter puramente misógino mediante la representación la mujer privada de libertad: encadenada, esposada, atada. De esta manera queda velado el trasunto erótico en estas representaciones, que no es más que la fantasía sexual de una mujer débil y prisionera, indefensa, que necesita del varón para salvar su vida.

Al margen de los artistas oficiales de gran reputación, otra serie de creadores van a ir más allá de lo estrictamente correcto para adentrarse en el mundo de lo pornográfico. Estas mujeres sometidas van a verse involucradas en una atmósfera de sexualidad explícita, desnudas y presentadas colgadas, encadenadas, atadas a un poste y, más allá, colocadas en el potro



Sir Lawrence Alma-Tadema. *Primavera* (1894) Óleo sobre lienzo, 179,2 x 80,3 cm, Museo J. Paul Getty, Malibú.

²⁰ Ibidem.

de tortura y también en la cruz. Es la respuesta a los instintos libertinos expresados en la obra del Marqués de Sade que en el fin de siglo van a adquirir forma explícita en las imágenes.

Estudiaremos estos dos ámbitos que a nuestro juicio constituyen, cada uno desde su contexto, la instauración de la imagen sadomasoquista que se consolidará como práctica sexual habitual en el transcurso del siglo xx, dando luz a lo que hoy denominamos BDSM.

2.2.1. Andrómedas

El icono de la mujer sometida se va a forjar dentro del Gran Arte a lo largo del siglo xix. El personaje fundamental va a ser Andrómeda, figura mitológica representada en numerosas ocasiones en toda la tradición del arte occidental. Es bien conocido el tema de Andrómeda en las *Metamorfosis* de Ovidio, la joven hija de Cefeo y Casiopea, que por el orgullo de su madre, quien se creía más bella que la diosa Hera, fue ofrecida en sacrificio al monstruo marino Ceto, enviado por el dios Poseidón. Perseo acudirá al rescate de Andrómeda, quien encadenada a la roca, espera la muerte. Con la cabeza de la Gorgona Medusa, cuya mirada petrifica a quien la recibe, Perseo derrotará a Ceto y se enamorará de Andrómeda.

Andrómeda pasará por las manos de los grandes genios de la pintura francesa del xix: Ingres, Delacroix, Chasseriau, Doré, y los simbolistas Moreau y Redon. También tendrá eco en los británicos, sobre todo en la segunda hornada prerrafaelita: Burne-Jones, Frederic Leighton, Blake Richmond, Roddam Spencer, Hill y Poynter, entre otros. Todos ellos inspirados por dos ilustres compatriotas que glosarán la leyenda de Andrómeda con nuevos ojos: Charles Kingsley en su poema «Andrómeda» de 1858 y William Morris, diez años después, en uno de los capítulos de *The Earthly Paradise*.

La fantasía decimonónica va a buscar también otras Andrómedas, la más remarcable es la Angélica del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto que verá como Ingres, Doré, Carrier-Belleuse y Böcklin, entre otros, dan vida a esta variante renacentista de Andrómeda, no exenta de carga erótica. También el orientalismo aportará el tema de la esclava, cuya más destacable referencia es la desnuda encadenada marmórea de Hiram Powers: *La esclava griega*, de 1834. Otras atadas y encadenadas protagonizarán *El caballero errante* de Millais, *Ginebra rescatada por Lancelot* de William Russell Flint, *Chivalry* de Dicksee y *Las hijas del Cid* de ignasi Pinazo, entre otras.

En primer lugar mencionaremos una obra que se anticipa al erotismo finisecular. Es la temprana *Roger y Angélica* de Ingres datada en 1812. El pretexto literario le permite representar a una joven desnuda, ida, ante la irrupción del dragón que desea tomarla como víctima de sacrificio. Ella está encadenada a una roca en una pose de abandono, con la cabeza hacia atrás, implorando al cielo por su liberación, y las manos hacia delante sujetas por los grilletes. A su rescate, Roger, porta una larga lanza, símbolo fálico, con la que va a asaetear al dragón. Este simbolismo sexual no es un elemento aislado en la obra de Ingres, pues visitará a menudo el tema del baño femenino tras el velo del orientalismo para presentar a bellas mujeres en su desnudez. Ese amparo en los temas literarios u orientalistas permitirán que su obra de carácter erótico sea bien vista por críticos y académicos.

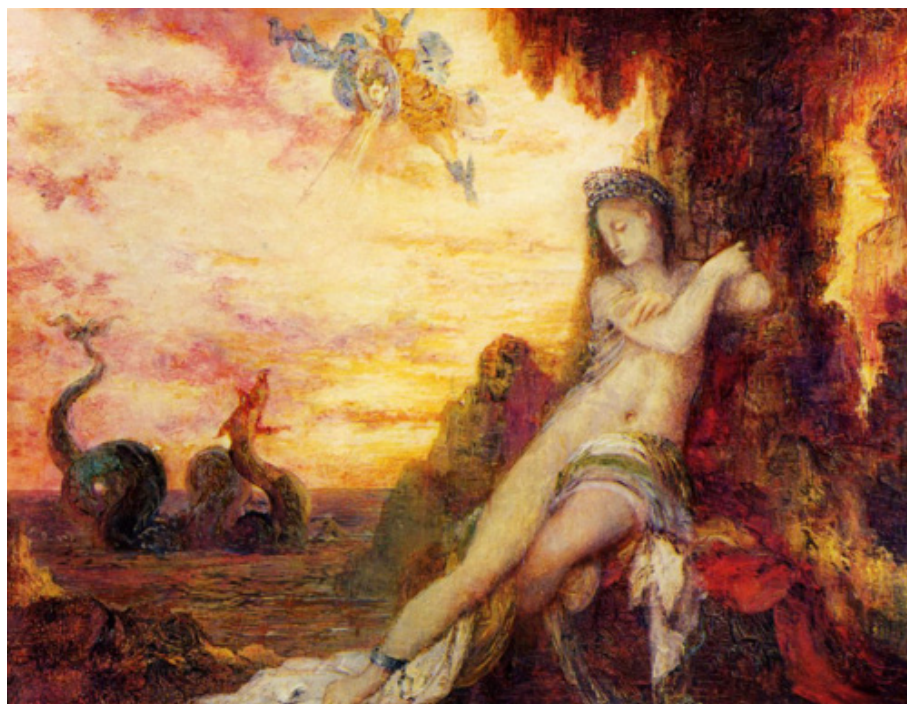
Ya en la segunda mitad del siglo hemos de mencionar a *Angélica encadenada a la roca* de Albert-Ernest Carrier-Belleuse, esculpida en 1866. Angélica toma el protagonismo, está representada sola, encadenada a la roca, su cuerpo se retuerce, se curva, en lo que sin duda es una postura que muestra un arrobamiento sexual. Se ha prescindido del varón en la composición, lugar desplazado y que ocupa ahora el observador quien se convierte en *partenaire* de Angélica en su sugerencia erótica. Esta obra fue aclamada en la Exposición Internacional de París de 1867. Carrier-Belleuse, ese mismo año, presenta al Salón otra pieza de corte veladamente erótico, es su *Bacante*, quien, desnuda, se insinúa respecto a una herma con el busto del dios Baco a quien sirve y se abandona.

Entramos de lleno en el mundo del Simbolismo, espacio de creación del arquetipo de la mujer fatal. Y la primera Andrómeda simbolista va a venir de la mano del padre del movimiento, Gustave Moreau. Moreau, al igual que hace con muchos de sus temas elegidos, va a realizar toda una serie de lienzos y acuarelas sobre el tema de Perseo y Andrómeda en la segunda mitad de la década de 1860. La elección del tema puede provenir de uno de sus compatriotas y amigos, Théodore Chassériau, quien había interpretado a Andrómeda en un lienzo de 1840. Nos fijaremos en su pequeño lienzo *Perseo y Andrómeda* de 1870, último de la serie, y con el que, pese a ser de pequeño tamaño, lo que implica un uso privado, consideramos que el autor concluye sus estudios y variantes sobre el tema. El protagonismo de la escena se va a fijar en una Andrómeda encadenada en un primer plano mientras que la lucha entre Perseo y el monstruo se dibuja tenue en el fondo. Moreau va a revestir la escena con su estilizado gusto orientalista. No en vano Andrómeda es hija de los reyes de Etiopía, excusa perfecta para vestir a su princesa con una rica y exuberante corona que nos recuerda a la que portan las *Salomés* que consagraron a Moreau. A este respecto, quiero traer a colación un comentario de María López Fernández referente al



Albert-Ernest Carrier-Belleuse. *Angélica encadenada a la roca* (1866) Altura 75 cm. Terracota copia del original en mármol. Colección privada

Gustave Moreau. *Perseo y Andrómeda*.
(1870) Óleo sobre lienzo, 20 x 25.4 cm.
Bristol Museum and Art Gallery



la envoltura de la mujer fatal bajo el halo del orientalismo en el ámbito esteticista francés:

Los refinados espíritus del esteticismo necesitaron representar sus fantasmas envueltos en un halo de lujo, misterio, ensueño y ensimismamiento oriental. Por eso, las pérfidas mujeres, que contradecían el ideal decimonónico de la pasividad y la pureza, se vistieron de Betsabé, Dalila, Judit o Salomé, para mostrar su depravación con la exquisitez de una diosa²¹.

Esa pasividad y esa pureza es la que muestra esta Andrómeda, que por su pose bien podría parecer la Sémele que sucumbe ante la presencia de Júpiter, abandonada, indefensa e impotente. Frágil, con la mirada baja, se muestra resignada a su suerte: nada sabe de la batalla que se está librando tras ella. Aunque recostada, un grillete en el pie nos revela su condición de cautiva. Este elemento refuerza ese sentimiento de Moreau de atar a la mujer, quien, pese a ser representada débil, con su ostentación y su seducción, es capaz de someter al varón.

En esos años, otro simbolista, el alemán Arnold Böcklin, va a tratar el tema de Angélica en una variante muy novedosa, llena de provocador erotismo. Esta vez el protagonismo es del monstruo, de un azul lapislázuli intenso, cuya larga y gruesa cola mantiene cautiva a Angélica a la que rodea por completo. Esa cola, símbolo fálico, rivaliza con la lanza de Roger que se aproxima en la lejanía: es el combate por la posesión de la mujer,

²¹ López Fernández, María. "La mujer oriental". En Varios Autores. *Gustave Moreau. Sueños de Oriente*. Fundación Mapfre, Madrid, 2006, p. 149.

una mujer que, venza quien venza, caerá presa del elemento viril. De nuevo, Angélica está atada a un árbol, presa débil que, libidinosa, muestra su torso desnudo. Su cuerpo, como en el mármol de Carrier-Belleuse, el cual podía haber conocido Böcklin en sus visitas a París, se contornea y se exhibe, en una postura con clara connotación sexual.

Esa sexualidad se va a exhibir de una manera totalmente explícita en uno de los lienzos más famosos de Gustave Doré, su *Andrómeda* de 1869. Esta obra nos desplaza del ámbito decadente francés a la Inglaterra victoriana. Doré, aclamado en su país como grabador, recibe numerosas críticas en los lienzos que presenta al Salón. Esto le motivará para buscar el reconocimiento en las islas. Abrirá su propia galería en Londres en Bond Street y será reconocido, aunque no sin detractores, como John Ruskin, que calificará a sus mujeres de “rameras” desnudas, mencionando explícitamente a *Andrómeda*. Efectivamente, la composición de Doré es una exhibición de la desnudez femenina. Ha prescindido de Perseo y el monstruo solamente asoma sus fauces para asustar a la dama, quien se contorsiona para alejarse de él y exhibe toda su desnudez. Como elemento de sujeción, los grilletes sostienen en lo alto las manos. De este modo, en esta *Andrómeda* concurren el ideal de belleza femenina y la fantasía viril de la sumisión. De nuevo, el actor masculino ausente da pie que el observador se coloque como *voyeur* que examina cómo la más exquisita de las bellezas permanece encadenada, prisionera, violentada al ser observada en su desnudez. El Profesor Guillermo Solana dirá de ella: “(...) su violento esfuerzo es el afán desesperado por no convertirse en piedra. Sometida a una especie de suspended bondage, su cuerpo se tensa como un arco”²². No cabe ninguna duda de que la encadenada de Doré constituye un precedente para la imagen sadomasoquista, como más adelante abordaremos.

Un año antes de la llegada de Doré a Inglaterra, William Morris había publicado *The Earthly Paradise*, en cuyo capítulo “The doom of King Acrisius” glosaría en verso la belleza y el sometimiento de *Andrómeda*:

And found a woman standing lonely there,
Naked, except for tresses of her hair
That o'er her white limbs by the breeze were wound,
And brazen chains her weary arms that bound
Unto the sea-beat overhanging rock,
As though her golden-crowned head to mock.
But nigh her feet upon the sand there lay
Rich raiment that had covered her that day,



Arnold Böcklin. *Angélica* (1873) Óleo sobre lienzo, 44x36cm. Nationalgalerie, Berlín

²² Solana, Guillermo. *Lágrimas de Eros*. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2010, p. 45.



Worthy to be the ransom of a king,
Unworthy round such loveliness to cling²³.

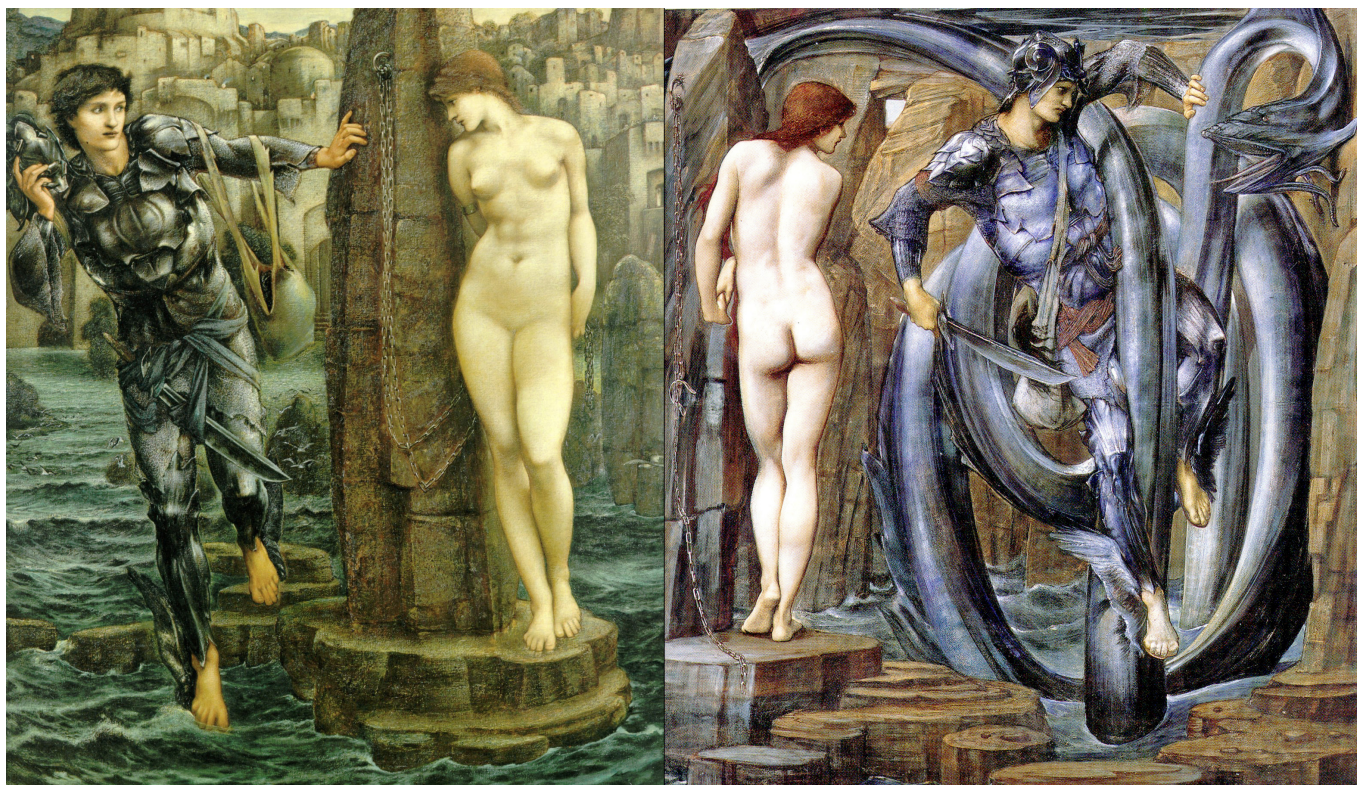
En 1865 Morris pedirá a su amigo Edward Coley Burne-Jones que ilustre su obra, pero el proyecto no verá la luz. No obstante, en 1875, Burne-Jones será comisionado por Arthur Balfour para realizar la decoración de su casa de Londres. La idea era materializar en grandes lienzos los capítulos de *The Earthly Paradise* dedicados a Perseo. El proyecto no será llevado a cabo y de él quedarán los cartones denominados *Perseus Cycle* que Burne-Jones realizará entre 1885 y 1888. De esta serie nos detenemos en dos de las obras que la componen: *The rock of doom* y *The doom fulfilled*.

Hablar de un sustrato erótico en la obra de Burne-Jones contradice la fama de recta moral del prerrafaelita, pero no es menos cierto que existen antecedentes en su obra que desvelan esta componente. Para ello nos debemos remontar a la década de 1860 en la que se enamora de la escultora de origen griego María Zambaco, quien posó numerosas veces como su modelo. Esta relación, fuera de su matrimonio, será fatal para el artista, por los numerosos escándalos que protagonizará la Zambaco en su pugna para que el pintor se divorciase de su mujer. Esta relación amor-odio llevará a Burne-Jones a sublimar sus deseos sexuales extramatrimoniales a través de la pintura. Numerosas son sus obras en las que aparece una pareja y que de un modo u otro reflejan su relación con la Zambaco. Estos lienzos hablarán de relaciones imposibles, como *Pan y Psique* o la serie de *Pígmalo*n en la que los protagonistas masculinos, *alter ego* del pintor, aman a una mujer imposible. Otra referencia a la relación con María Zambaco está presente en las dos versiones de *Filis y Demofonte* en las que Filis, convertida en árbol agarra a Demofonte como si fuera su presa. Así de atrapado se siente Burne-Jones por la escultora griega. Cabe señalar que todas estas obras presentan desnudos femeninos, por lo que podemos colegir que son la expresión de la atracción física del artista hacia la modelo.

El caso de las dos obras que traemos a colación, pertenecientes al ciclo de Perseo, no pueden vincularse directamente con el amor de Burne-Jones por María Zambaco, pero sin duda reflejan su pasión por la mujer. En dos obras prácticamente simétricas, la Andrómeda sometida y atada a la roca por unas largas cadenas se muestra desnuda de frente y de espaldas, en una misma postura, un *contraposto*, como si el pintor quisiera darnos una visión completa, casi escultórica, de la perfecta desnudez de la protagonista. Andrómeda es la trasposición de una figura

23 Morris, William. *The Earthly Paradise. A poem*. F. S. Ellis, Londres, 1868, p. 268.

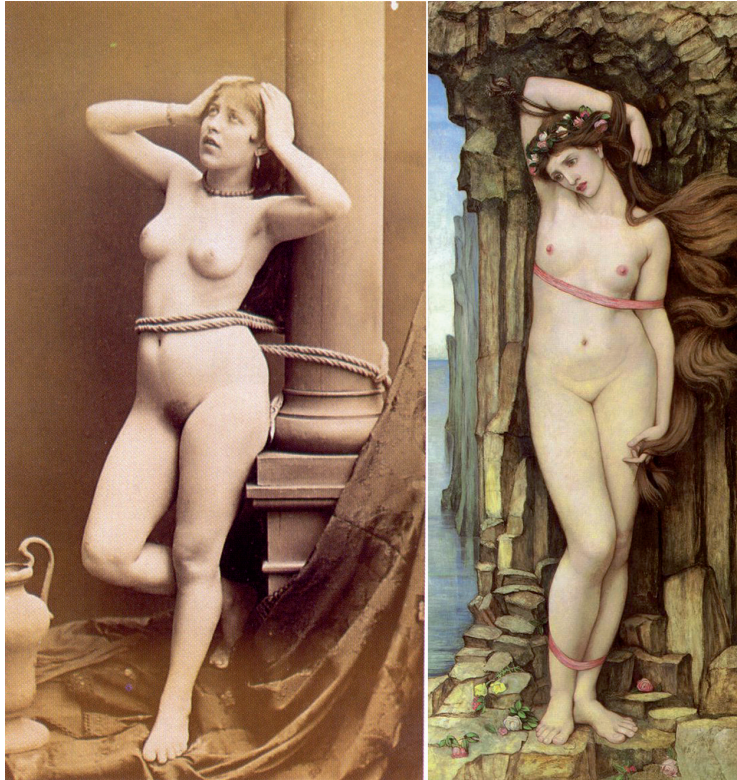
Gustave Doré. *Andrómada* (1869) Óleo sobre lienzo, 255,2 x 171,5 cm. Chi Mei Museum, Taiwán



Edward Coley Burne-Jones. *The rock of doom* y *The doom fulfilled*. (1885-1888) de la serie *Perseus Cycle*. Óleos sobre lienzo, Staatsgalerie Stuttgart

clásica, ese desnudo eterno, de deidad, con carencia de vello en el cuerpo y músculos bien formados, como si de una Venus clásica se tratase. Esta Andrómeda hay que ponerla en relación con la *Esclava griega* de Hiram Powers antes mencionada, en la que la belleza de una diosa queda atrapada, encadenada, por la intención del autor.

La moral de la Inglaterra Victoriana va a impedir que los artistas de primera línea traspasen el delgado filo entre la imagen erótica y el desnudo académico, pero vamos a comprobar como otros artistas de menor reconocimiento van a empezar a producir por encargo, para coleccionistas privados, obras que sí que cruzan esa línea. Dentro de ellos vamos a mencionar a John Roddam Stanhope con su *Andrómeda* de 1870, un prerrafaelita tardío que no tuvo demasiada suerte con la crítica. Su doncella está atada a la roca por una cinta rosa, su cabeza, coronada de flores, cae hacia un lado en ademán de abandono. Esa *Andrómeda* atada presenta una larga y rojiza cabellera que denota su carácter de fatalidad. Rivalizando con esa imagen pictórica, nos encontramos con fotografías de la época que, como suerte de *Andrómedas* aparecen atadas y completamente desnudas, realizadas para el mercado pornográfico. En este contexto tenemos que mencionar a Edward Linley Sambourne, conocido dibujante de la revista *Punch*. Sambourne fue uno de los más grandes coleccionistas de dibujos, grabados y fotografías pornográficos. Hay que situarlo dentro del momento en la que la decadente Inglaterra victoriana va a tomar el relevo de Francia en lo que a la pornografía se refiere. Si bien Francia había estado a la cabeza en lo que a literatura



Izquierda:

*Anónimo. Swedish (1890) 16,4 x 9 cm.
Royal Borough of Kensington & Chelsea,
Linley Lambourne House*

Derecha:

*John Roddam Stanhope. Andrómeda (1888)
Óleo sobre lienzo, 125.73 cm x 51.12 cm*

pornográfica compete, va a ser Inglaterra la que comience a desarrollar la industria de la imagen pornográfica, estableciendo las bases de lo que hoy consideramos pornografía. Sambourne atesoró mas de 30.000 imágenes, todas debidamente etiquetadas, a través de adquisición e intercambio con sus colegas del Camera Club londinense, uno de los focos de la expansión de ese mercado de imágenes, 'sólo para hombres'.

Traemos a colación una fotografía francesa de la colección de Sambourne para ponerla en relación con la *Andrómeda* de Stanhope. Esta imagen fue titulada *Swedish* por Sambourne y está datada aproximadamente en 1890. Su origen es francés y presenta una joven desnuda atada a una columna. Como en el lienzo de Stanhope, la mujer trata de interpretar la desdicha llevándose las manos a la cabeza como si alguna desventura le esperara. Si bien la *Andrómeda* de Stanhope trata de superar las barreras de la moralidad victoriana, *Swedish* no cabe duda de que es una imagen abiertamente pornográfica. Hay que encuadrar sin ninguna duda a esta fotografía dentro de una incipiente imaginería sdomasquista que se consolida en el fin de siglo. Veremos más adelante toda una suerte de fotografías de la época que traspasan la línea de *Swedish* hacia una imagen de sumisión todavía más evidente.

2.2.2. Brujas

Hemos analizado las *Andrómedas*, esposadas o atadas, un icono de la sumisión femenina pero con un final feliz: Perseo acude en su rescate y triunfa. El segundo estadio que vamos a analizar tiene otro perfil, son mujeres que son condenadas a muerte por practicar la herejía y la brujería. El agente: la Santa Inquisición. Serán torturadas, condenadas y, en ciertos casos, quemadas. Las representaciones de estas brujas, a diferencia de las *Andrómedas*, son muy escasas en el arte occidental. Esto es perfectamente comprensible ya que el primer comitente de las obras artísticas ha sido la Iglesia. En muy escasas ocasiones encontraremos imágenes de brujas quemadas antes del siglo XIX, tan sólo en pequeños grabados o dibujos marginales. Una excepción sería el lienzo de Dierik Bouts titulado *Suplicio por hierro al rojo vivo*, donde se muestra la tortura a una bruja y donde podemos apreciar como arde en la hoguera.

Es pertinente abordar el tema de las brujas en el presente apartado pues buena parte de la iconografía de la tortura, aunque surja en representaciones menores, va a ser la generatriz de la imagen sadomasoquista que abordaremos después. De algún modo, la iconografía de la tortura que ya vimos en los antecedentes de las crucificadas y martirizadas en el ecúleo es la misma que va a traspasarse a la iconografía sadomasoquista, y el vehículo intermedio son las torturas de la Inquisición. Como veremos, la cruz y el ecúleo van a pasar del ámbito de la tortura explícita al campo de la sumisión de carácter sexual. A continuación vamos a ver alguno de los modelos de tortura aplicados a las brujas por el Santo Oficio.

La Inquisición, aunque fue más virulenta en Alemania y Centroeuropa, fue mas longeva en España y se mantuvo hasta el siglo XIX. Por ello será objeto de la mirada de uno de los genios de la pintura española: Francisco de Goya. Cabe señalar que Goya trata ampliamente en sus lienzos y grabados el tema de las brujas. Generalmente ancianas, de rostros caducos y haciendo muecas, realizan sus pociones o vuelan en sus escobas. Pese a que Goya trata también en sus obras el tema del Santo Oficio y de las muertes a garrote vil, son muy escasas las ocasiones en que la bruja está en la picota en la obra de Goya. Uno de los escasos ejemplos lo tenemos en el *Capricho* "No hubo remedio" de 1799, en el que una condenada semidesnuda y con el sambenito en forma de cucurucho en la cabeza, avanza a recibir la condena sobre un burro. Entre las distintas cartelas que acompañan a las diferentes versiones de los Caprichos, citaremos dos: la que se haya en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza y la de la Calcografía Nacional en Madrid. La primera reza:

¡A esta santa señora la persiguen de muerte! Después de escribirla la vida, la sacan en triunfo. Todo se lo merece. Y si lo hacen para afrentarla es tiempo perdido. Nadie puede afrentar a quien no tiene vergüenza.

La segunda es más breve: “Una mujer salió encorbata: era pobre y no hubo remedio”²⁴.

Goya está denunciando diversos aspectos relacionados con la actuación de la Inquisición en España, mediante la imagen y mediante la palabra. La imagen lo dice todo: es una escena de patetismo: una mujer inocente, a la que la trasladan semidesnuda —como eran representadas las mártires sometidas a tortura—, con un capirote que la señala ante todos como condenada y, para que no pueda escapar lleva un hierro que secuestra el cuello y las manos de la acusada. Este instrumento es una versión del llamado “violón de las comadres”. Para mayor humillación es transportada en un burro, para ir despacio y ser abucheada por la plebe.

Los textos son todavía más agudos: “Después de escribirla la vida”, la mujer, sometida a cuestión confiesa todo lo que quisiera el inquisidor, al no poder soportar el dolor del estiramiento en el potro. “Era pobre y no hubo remedio”. Sólo los pudientes podían sobornar al Santo Oficio para que anulase una condena. La mujer que graba Goya es pobre y nada pudo hacerse.

Con Goya a la cabeza, el siglo XIX despierta la conciencia de la barbarie que había significado la Inquisición y serán numerosos los tratados que aborden el tema, algunos de ellos ilustrados, como es el caso de *Historia de la Inquisición* de M.V. de Fereal y *Sous le Fouet de l’Inquisition* de Jean de Virgans. En estos libros van a aparecer, junto a las descripciones exhaustivas de los injustos procesos y la barbarie de las torturas, ilustraciones explícitas de los métodos de tortura y muerte aplicados por el Santo Oficio a los condenados, ocupando un lugar preeminente la condena de las brujas.

Nos acercamos a las brujas anónimas que fueron objeto de representación en el fin de siglo. En primer lugar vamos a fijar la atención en Albert von Keller.

En este punto Albert von Keller es importante por su representación de brujas en la hoguera. Va a repetir este tema en varias ocasiones y es pertinente abordarlo ahora en esta materia. Tal y como menciona Gian Casper Bott, el tema de las brujas en

²⁴ Varios Autores. *Mirar y leer. Los Caprichos de Goya. Catálogo de la exposición*. Diputación Provincial de Zaragoza, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Diputación Provincial de Pontevedra. Capricho 24.



Francisco de Goya. No hubo remedio (1799)
Aguafuerte y aguainta bruñida. 21,9 x
15,2 cm

la hoguera de Albert von Keller tiene una clara inspiración en la iconografía de Juana de Arco que veremos en el último capítulo. No obstante, frente a la reivindicación presente en las de las imágenes de la heroína francesa, los lienzos de Albert von Keller están impregnados de misoginia. Albert von Keller pinta a las brujas como verdaderas agentes del Diablo, inspirado tal vez por el *Fausto* de Goethe.

Pero las diferentes imágenes que construye von Keller sobre el sueño de la bruja —*Hexenschlaf*—, en las cuales la representa en el momento en que las llamas están a punto de quemarla, pone de manifiesto una creencia popular: que la bruja, en ese momento es rescatada por el Demonio y cae en un sueño. De este modo cesan los padecimientos y dolores terrenos y la bruja acude al Más Allá con su maestro el Diablo. No obstante, cuando *El sueño de la bruja* fue expuesto en 1888 se dijo:

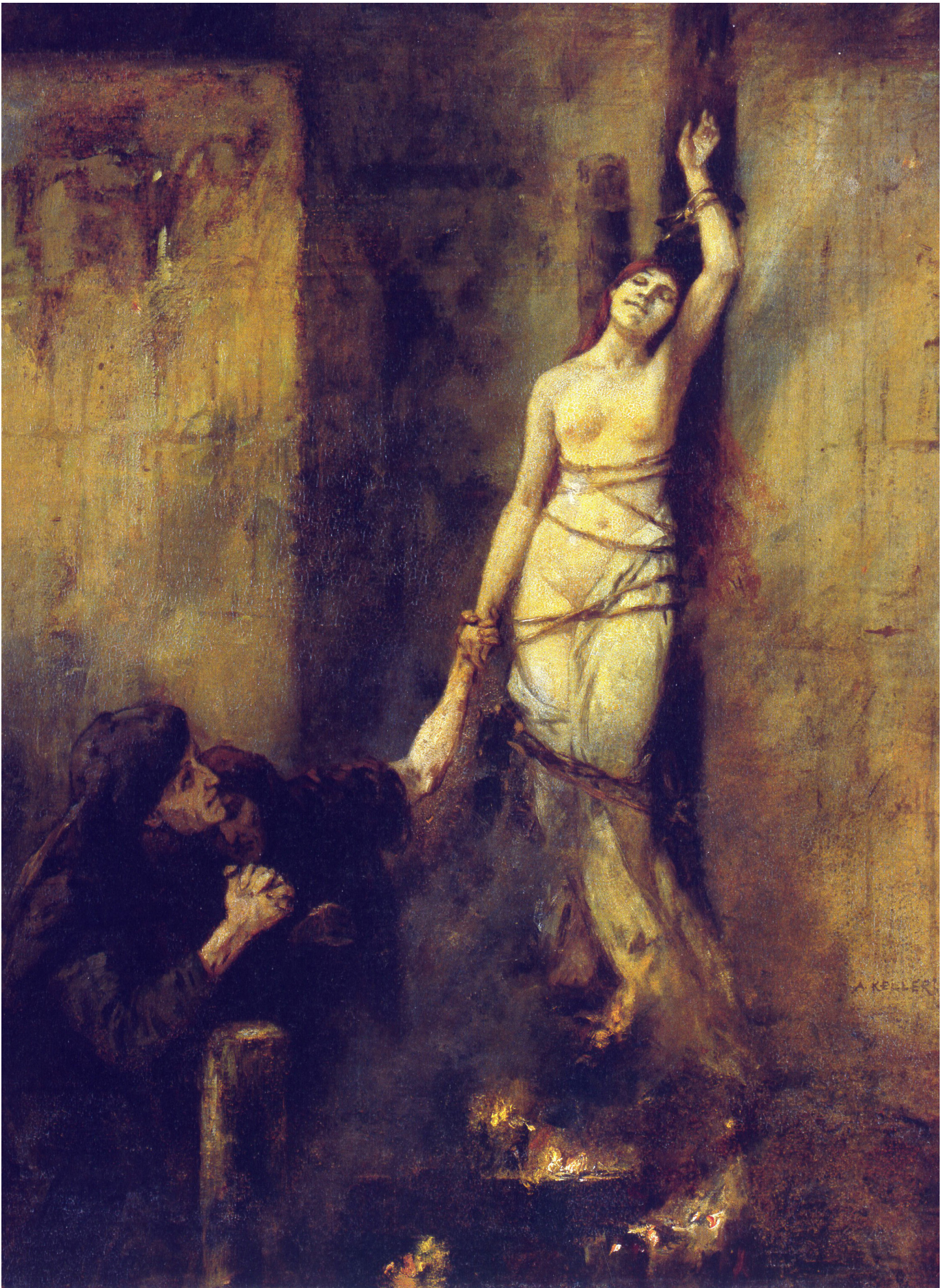
De acuerdo con los informes contemporáneos, las brujas solían caer en un estado de trance y de insensibilidad mientras eran torturadas y ejecutadas. Se asumió que este trance procedía del diablo que protegía a sus seguidoras de la justicia terrenal. Hoy sabemos que este ‘sueño de las brujas’ no fue otra cosa que un estado hipnótico o de sonambulismo²⁵.

Todo este singular repertorio de creencias hay que situarlo en el contexto de lo esotérico y lo mediumnico, como vimos. Albert von Keller acudía periódicamente a las *séances*, esto es, a las sesiones de espiritismo. Albert von Keller estaba fascinado con aquello, sobre todo cuando observaba que el médium caía en trance. Ese mismo trance es en el que creía que entraban las brujas en ese momento a punto de ser devastadas por las llamas. Este es el elemento ocultista que ya vimos al comienzo de esta tesis.

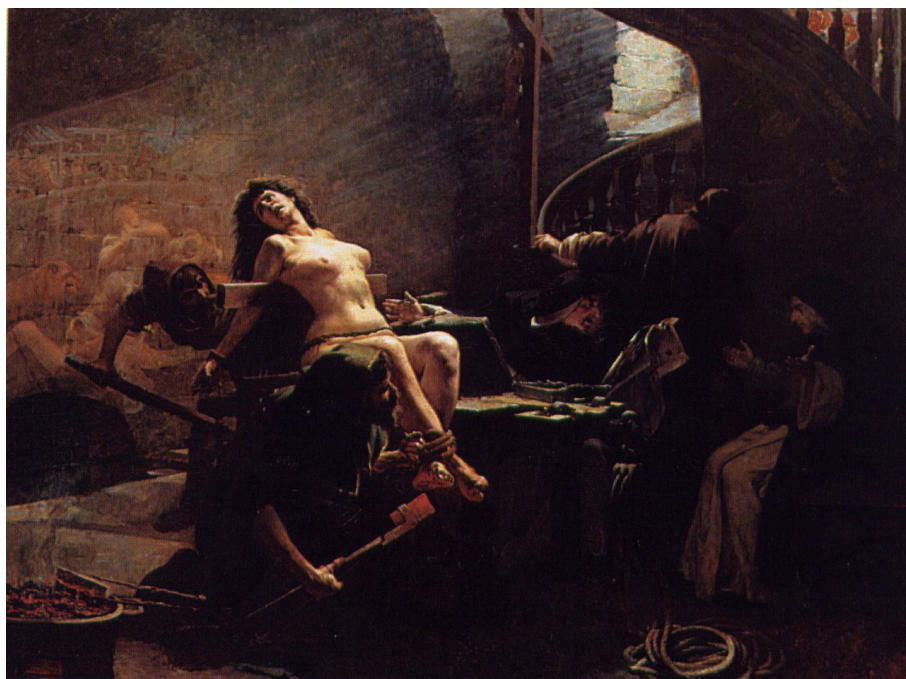
Por otra parte, las brujas de Albert von Keller están desnudas o semidesnudas y siempre atadas al poste. El elemento misógino mencionado nos lleva al tema que vimos en las *Andrómedas*, a esa fantasía de sometimiento de la mujer, que en su caso las conduce hasta la muerte. Está presente de nuevo la idea de sometimiento de la mujer. Es como si para Albert von Keller todas las mujeres fueran brujas, murieran en la cruz o padecieran los más terribles dolores, hecho que constatamos por lo ya visto en esta tesis.

Albert von Keller. Cuadro preparatorio para *El sueño de la bruja* (1888) Original perdido

25 Kennedy, Julie. *Franz von Stuck und die Karikatur in der Allotria*. Catálogo de la exposición, Franz von Stuck Geburtshaus, 2006, pp. 50-52, citado en Varios Autores, *Séance. Albert von Keller and the Occult*. Frye Art Museum, Seattle, 2010, p. 64.



José de Brito. *Mártir do fanatismo* (1895)
Museu do Chiado, Lisboa



Para cerrar este apartado nos vamos a centrar en dos lienzos finiseculares que representan la tortura y la muerte de mujeres condenadas por la Inquisición. El primero de ellos proviene de la mano de José de Brito, un autor portugués que cosechará gran éxito en París en donde llegará incluso a exhibir en los salones. El lienzo *Mártir del fanatismo* es una obra de carácter claramente anticlerical que exhibe las ideas republicanas del autor. Allí, de Brito va a exponer cómo la mujer que practica el conocimiento ancestral de la naturaleza es acusada de brujería y torturada brutalmente por la Inquisición. Tal vez se inspirase en algunas de las descripciones de Michelet sobre la tortura a las acusadas de brujería, como la siguiente:

Él las interroga (las mismas, siempre las mismas preguntas, las que se hacía a toda sociedad secreta, a los albigenses, a los templarios, no importa quién). En cuanto la mujer sueña, aparece el verdugo; todos los instrumentos están preparados bajo la arcada del costado, la entrapada, el potro, los borceguíes, las puntas de hierro. La mujer se desmayaba de terror, ya se sabía lo que decía: “No he sido yo.., no lo haré más... es mi madre, ...mi hermana, es mi prima... quienes me han forzado... me han arrasrado... ¿que podía hacer? Yo les tenía miedo, las seguí de mala voluntad, temblando”²⁶.

El lienzo tiene una gran fuerza: la mujer está violentada, atada a esa suerte de potro que contorsiona sus brazos ligados tras él. Los pies también atados hacen que la mujer se desplome hacia atrás en una postura de claro sometimiento. De Brito no tiene pudor en representarla desnuda, acentuando así el carácter de violencia

²⁶ Michelet, Jules. *Historia del Satanismo y la Brujería*. Edición digital elaleph.com, 2000, pp. 406 y 407.

sexual implícito en la obra. Es la luz, sólo los rayos del día la alcanzan a ella, la subliman. Sin embargo, los inquisidores, bajo sus mantos y capas, apenas son perceptibles, oscuros, también los verdugos están en sombra. De Brito da la vuelta al tema de las santas martirizadas: los cristianos son ahora los verdugos y las paganas las víctimas.

El segundo lienzo tiene ascendencia germánica. Franz Reiff (1835-1902), natural de Aquisgrán, se forja como dibujante y pintor en Múnich y expone en diferentes localidades alemanas para cosechar su mayor éxito en la Exposición Universal de Viena en 1873. Tras la fama cosechada regresa a su ciudad natal para ser profesor en la Universidad. Bien es verdad que Franz Reiff es un pintor de lo más ortodoxo que cultiva los géneros del retrato y la pintura de historia y, de hecho, en su etapa en la universidad, va a copiar las obras de los clásicos —sobre todo flamencos— para enseñar a sus alumnos la técnica de los maestros y mejorar la suya propia. Es por esto que el Reiff-Museum de Aquisgrán conserva como parte de su obra fundamental unas doscientas copias de la mano del maestro.

Dentro de su obra original y dentro del género de la pintura de historia, traemos a este estudio un impactante lienzo titulado *Kirchenstrafe einer Gefallenen* —El castigo de la Iglesia a una mujer caída—, de 1890, en el que Reiff denuncia las prácticas inquisitoriales sobre las mujeres acusadas de brujería. El paralelismo de la imagen con las representaciones de las mártires cristianas de época romana es total: la mujer, con el pecho descubierto para su vergüenza, está atada a un poste —el ecúleo— en cuya parte superior hay una cartela sin inscripción. A la derecha de la mujer un verdugo encapuchado sostiene un pergamino con su sentencia; a su izquierda el ayudante termina de atar las manos a la espalda de la ajusticiada; debajo otro personaje azuza las llamas en las que arderá la joven; y por último, un tanto retirado, con el cabello tonsurado, un clérigo mira a la condenada con desprecio. La joven está cabizbaja, ya no puede luchar contra su destino, pero una seña, su vestido blanco, signo de pureza, nos hace sentir que tal vez haya esperanza para el alma de la desdichada.

El lienzo es verdaderamente impactante, tanto por su composición como por el juego de colores —el rojo y el blanco— que aporta un tremendo dramatismo a la escena. Es la mujer caída en su máxima expresión.

Franz Reiff. *El castigo de la Iglesia a una mujer caída* (1890) Reiff-Museum, Technical University, Aquisgrán



2.2.3. La esclava

Si bien la bruja es torturada y quemada en la hoguera porque se la teme, la esclava sin embargo es encadenada, sometida y utilizada al antojo del hombre. Es el mayor grado de degradación que puede soportar la mujer. Al mismo tiempo este estatus de esclava es el que produce el mayor deleite del misógino decimonónico, un arquetipo que vence a la *femme fatale* a la que tanto teme.

El arte del siglo XIX va a ver a gran cantidad de esclavas en lienzos y mármoles. Todas ellas están insertas en el contexto del orientalismo: esa fascinación por lo exótico de las culturas más allá de la redescubierta Grecia. Ya citamos a Hiram Powers como

pionero de la figura de la esclava, una figura que alcanzará en el fin de siglo su máximo esplendor.

Por una parte hay que mencionar la esclava sexual por antonomasia: la esclava del harem. Este arquetipo femenino representa el máximo deseo del hombre de fin de siglo: el ser poseedor de toda una pléyade de mujeres hermosas y diferentes, de las cuales escoger al azar para satisfacer sus caprichos sexuales.

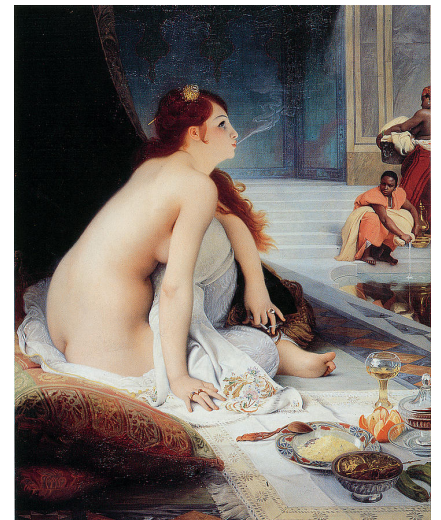
El italiano Giulio Rosati es pródigo en las escenas de harem, siempre situadas en el contexto oriental, con el Califa eligiendo a la compañera de esa noche. También cultivan el género el polaco Pantaleon Szyndler y los franceses Georges Antoine Rochegrosse y Jean Jules Antoine Lecomte du Nouy. De este último reseñar *La esclava blanca* de 1888.

Pero la mujer del harem tiene ese estatus de hetaira, atendida y perfumada. Sin embargo otras escenas de esclavitud son sin duda más infamantes. Nos estamos refiriendo a otro tema frecuente en el fin de siglo: el mercado de esclavos. En esta temática hay que resaltar como pintor principal a Jean-Léon Gérôme, quien visitará el tema en varias ocasiones a lo largo de su vida. Cabe citar *Achat D'Une Esclave* de 1857 en la que el comprador, mientras observa desnuda a su adquisición, le introduce la mano en la boca para comprobar el estado de su dentadura. Es una escena de terrible denigración.

En la línea de Gérôme, el mercado de esclavos es tratado en el *fin de siècle* por José Jiménez Aranda, Gustave Boulanger, Leon Bakst y Otto Pilny, siempre con la mujer blanca y desnuda ofrecida para su venta. Hecho revelador de esa fantasía erótica de poder comprar a la mujer para satisfacer sus deseos, no sólo como prostituta, sino como objeto de su pertenencia.

Podría parecer que esta es la mayor humillación a que se puede someter a una mujer esclava pero la fantasía finisecular va a ir todavía más allá. Esta vez el referente es literario, aunque tendrá su trasposición artística. Me estoy refiriendo a la obra de Pierre Louÿs *Afrodita* de 1896.

Pierre Louÿs, un adinerado joven, va a dedicar su obra de juventud a la exaltación de la sensualidad. Va a poner sus ojos en la antigua Grecia y se va a fijar en el hedonismo imperante sobre todo en la periferia, en el mundo helenístico. De este modo se alinea con los artistas mencionados, al rescatar ese orientalismo. En sus dos obras clave: *Las Canciones de Bilitis* (1894) y *Afrodita* (1896), Louÿs reconstruye una Hélade a la manera finisecular, en la que el placer es el protagonista. La primera de estas obras es en verso en el que Bilitis, aprendiz de Safo, nos retrata el amor lésbico



Jean Jules Antoine Lecomte du Nouy. *La esclava blanca* (1888) 146 x 118 cm. Musée des Beaux-Arts, Nantes

inserto en la fantasía del edén griego. La segunda, en la que nos detendremos, está escrita en prosa y se sitúa en Alejandría. En esta ocasión es Chrysis, una cortesana ávida de lujos y placeres propios de los dioses, quién, a través de la clásica historia de los tres deseos²⁷, entabla una relación fatídica con Demetrios.

Afrodita hay que insertarla dentro del contexto de la novela histórica, pues es bien cierto que Louÿs a través de sus lecturas y de sus viajes se documenta perfectamente a la hora de elaborar su visión de la Grecia periférica. Y esto nos va a llevar directamente a los antecedentes de la crucifixión en el mundo griego. En una de las escenas de *Afrodita*, por una falsa acusación, la esclava Afrodisia es crucificada en una cruz en tau albergada en una habitación cuyo destino es el castigo de los esclavos:

Bakkhís la cogió de los cabellos, arrastrándola por el suelo manchado, sobre las flores y las ánforas de vino, gritando: -¡En cruz! ¡En cruz! ¡Buscad clavos! ¡Buscad martillo!

(...) Bakkhís fue directamente a la habitación de las esclavas, sala cuadrada con tres colchones en donde dormían de dos en dos desde que terminaban las noches. Elevábase en el fondo, como amenaza allí presente siempre, una cruz en forma de T, que hasta entonces no se había utilizado.

Entre el confuso murmullo de las jóvenes y de los hombres, cuatro esclavas levantaron a la mártir al nivel de los brazos de la cruz.

(...) Pusieronla a horcajadas en una clavija de madera fijada en el centro del tronco, la cual servía para sostener el cuerpo y evitar que se desgarraran las manos. Después la extendieron los brazos. Heliope alargó a Bakkhís el primer clavo con el martillo y comenzó el suplicio.

La embriaguez, el despecho, la cólera, todas las pasiones juntas, aun ese mismo instinto de crueldad que mora en el corazón de la mujer, agitaban el alma de Bakkhís en el momento en que descargó el golpe, y lanzó un grito casi tan penetrante como el de Afrodisia cuando se le torció el clavo sobre la palma de la mano abierta.

Clavó la segunda mano, clavó los pies, uno sobre otro, y excitada por los ríos de sangre que brotaban de las tres heridas, gritaba enfurecida: -¡No basta! ¡Toma! ¡Ladrona! ¡Puerca! ¡Hija de marineros!

27 De Villena, Luis Antonio. *Máscaras y formas de fin de siglo*. Ed. Valdemar, Madrid, 1999, p. 216.

Y quitándose uno tras otro los largos alfileres de sus cabellos los hundía con ímpetu en la carne de los senos, del vientre y de las caderas. Cuando ya no tuvo armas en las manos, abofeteó y escupió a la desdichada.

Contempló algún tiempo cumplida la obra de su venganza y volvió enseguida al gran salón acompañada de sus convidados²⁸.

La escena es sobrecogedora. La esclava Afrodisia, acusada falsamente de robar el espejo de la diosa Afrodita, es cruelmente ajusticiada por su ama. Es un ejemplo de sadismo, pues no ya solo se le inflige la crucifixión sino que se la insulta, escupe y le son clavados alfileres por todo el cuerpo de modo que le causaban grandes heridas. Pierre Louÿs da rienda suelta, de esta manera, al placer primitivo de la crueldad, que tiene a buen seguro referencias de la obra del Marqués de Sade.

El sesgo arqueologizante de la novela nos trae el elemento de la crucifixión en Grecia, que ya mencionamos al comienzo de esta tesis al hablar del sello del *Orfeo Báquico* crucificado. Por otra parte, la mención en el texto de la palabra “mártir” nos hace pensar que Pierre Louÿs está pensando también al escribir el pasaje en la figura de la santa crucificada que, como hemos visto, se prodiga también en este período, aunque alejada del marco estrictamente cristiano. Y más allá, está, por supuesto la figura de la crucifixión de Cristo puesto que Afrodisia es crucificada injustamente, por el pecado de otro, y es humillada, insultada y escupida por sus verdugos.

Afrodita cosechará un gran éxito en la Francia finisecular y de ella habrá numerosas ediciones, algunas de las cuales serán ilustradas. La primera edición ilustrada data de 1896, cuyos grabados proceden de Antoine Calbet (1860-1944). Calbet destacó como pintor y grabador con la mujer desnuda como tema principal de su obra. Acomete diversos encargos de corte erótico, como la ilustración de *La Pécheresse* de Henri de Régnier de 1921 y *Les contes libertins du dix-huitième siècle présenté par Edmond Pilon* de 1936.

De los grabados para *Afrodita* tenemos que señalar el dedicado a la crucifixión de Afrodisia. De acuerdo con el texto la esclava esta crucificada en tau, aunque Calbet se toma la libertad de representarla desnuda, acentuando la carga sádico-erótica de la imagen.

Más reseñable es la edición a cargo del pintor francés Louis Joseph Raphael Collin (1850-1916), de 1909, publicada en París por Ferroud. Collin es un notable artista francés que desarrolla

²⁸ Louÿs, Pierre. *Afrodita*. Editec@red, Sevilla, 2011, pp. 139-141.



Antoine Calbet. Ilustración para la edición de 1896 de *Afrodita*. Paris, Librairie Borel. 19 x 10 cm.

su obra en París a lo largo de la Tercera República. Fue discípulo de Bastien-Lepage, Bouguereau y Cabanel y expuso en el Salón desde 1865. Podemos considerarle un artista de la academia y destacará por la pintura del desnudo con dos vertientes: el idilio de la Antigüedad y la pintura al *plein air*. Hoy es reconocido por su militancia en el japonismo: no solo por ser un gran coleccionista de obras y objetos japoneses sino por ser maestro de algunos pintores japoneses que viajaron al viejo continente a aprender las técnicas pictóricas occidentales. De la mano del marchante Hayashi Tadamasa la obra de Collin llegará a Japón a comienzos del siglo XX²⁹.

En su vertiente como ilustrador hay que destacar los pasteles que crea para *Daphnis et Chloé* de Longus (1890) y las dos obras de Louÿs antes citadas: *Las Canciones de Bilitis* (1906) y *Afrodita* (1909). Para *Afrodita*, Collin realizará una serie de lienzos que serán posteriormente grabados por Ernest Florian. El lienzo que sirvió para el pasaje de la crucifixión de Afrodita se encuentra actualmente en las Leicester Galleries de Londres. Este óleo, no sabemos si anterior o posterior al pastel, revela el gusto de Collin por la Antigüedad. Collin se ajusta a la narración de Louÿs: la cruz en tau situada en un interior con decoración que bien podría asemejarse a las decoraciones de las *domus* pompeyanas, en cuya esquina encontramos un ánfora y en el techo una lámpara de aceite, ambos elementos arqueologizantes. La esclava está crucificada desnuda y además su cuerpo está lacerado, del cual brota sangre por diversas heridas. Esta vez hay un acompañante, probablemente Demetrios, que corre hacia la víctima con los brazos abiertos sabedor de que ha sido él quien ha causado tan terrible castigo. Si nos fijamos bien en la crucificada de Collin muy probablemente copie su pose de la ilustración de Calbet.

Esta escena, de tintes sádicos y eróticos, se sale del refinamiento y buen gusto del que hace gala Raphael Collin a lo largo de su obra, lo que contradice la afirmación de Atsushi Miura acerca de sus ilustraciones:

Collin evita o difumina las descripciones eróticas demasiado crudas y las escenas crueles, y mantiene una especie de distinción sobria siendo la marca de su estilo personal³⁰.

No cabe duda que esta obra de Collin se aparta diametralmente de su producción, so pretexto de la narración literaria. Aunque el tema podría aproximar a Collin al movimiento Simbolista —sin duda hay reminiscencias de la *tentation* de Rops— ninguna otra obra

29 Miura, Atsushi. "Raphaël Collin : le peintre de *Daphnis et Chloé*". *Histoires de peinture entre France et Japon*. Collection University of Tokyo Center for Philosophy, Tokio, 2009, pp. 169-187.

30 Ibidem, p. 190.



de Collin se aproxima a esta temática. Es más, sus aproximaciones son hacia el plenairismo impresionista y al japonismo antes citados. Es por esto que hay que mencionar a la crucificada de Collin como una excepción dentro de su producción.

Louis Joseph Rápale Collin. Escena de Afrodita (Antes de 1909) Óleo y lápiz sobre lienzo, 32,3 x 40,5 cm, Leicester Galleries, Londres

Con las ilustraciones de Calbet y de Collin hemos visto como el tema de la esclava alcanza la máxima crueldad: la mujer no solo está sometida a la voluntad de su amo sino que además es acusada injustificadamente y ajusticiada en la cruz.

Nota: esta datación se ha propuesto con la presente tesis

2.2.4. El nacimiento de la imagen sadomasoquista

El acrónimo BDSM es un término surgido en la década de los 90 del siglo xx dentro del ámbito de un foro de noticias en Internet. Sirve para englobar toda una serie de prácticas sexuales relacionadas con el dolor, ya sea infligido o recibido, y realizado con una diversidad de instrumentos y atuendos. En esta tesis proponemos que el inicio de la estética del BDSM se remonta a nuestro período de estudio.

La representación de las *Andrómedas* y de las brujas son dos acercamientos progresivos a la imagen sadomasoquista. Si bien se trata de dos iconografías “lícitas”, se quedan a muy corta distancia de una estética que debemos considerar abiertamente pornográfica, pues su finalidad remite directamente a la generación de placer sexual. Sin duda alguna, la pieza clave para la construcción de la imagen de la práctica sadomasoquista la tenemos en uno de los personajes que da su nombre a esta conducta sexual: el Marqués de Sade. El caso de Sacher-Masoch, cuyo nombre también contribuye al término sadomasoquismo, lo abordaremos en el siguiente apartado de este capítulo.

No podemos decir que el Marqués de Sade sea el primer sádico de la historia, pues están documentadas este tipo de prácticas desde la Antigüedad. No obstante, Sade, en su literatura, va a elevar a la máxima potencia el hecho de infligir dolor en el otro como causa de la mayor excitación sexual. Sade es extremo, irreal en su narración —ninguna *Justine* real sería capaz de aguantar viva tan solo una de las perversiones del Marqués— y por ello va a ser el creador de una escuela. Sade culmina con un período que podríamos denominar de pre-pornografía, iniciado por Aretino en el Renacimiento y que alcanza sus más altas cotas en la Francia y la Inglaterra del XVIII. La llegada de Sade será un aldabonazo, superará con creces toda perversión practicada o escrita hasta la fecha en Occidente. Y será tal la conmoción creada por el Marqués que el diecinueve censurará toda su obra y los derroteros de la pornografía darán un rodeo a las perversiones sádicas. Será a partir del fin de siglo XIX y sobre todo a lo largo del siglo XX cuando se le relea la obra del Marqués con otra mirada y se le empiece a poner en valor.

La vinculación entre el horror y la violencia y el placer se va a consolidar, según expone Lili Litvak, en el fin de siglo XIX, pero los encargados de fijar la relación entre estos dos sentimientos fueron ya los románticos como Novalis: “*Los románticos legaron al fin de siglo la simbiosis entre crueldad y deseo, entre placer y dolor*”³¹. De esta manera, el fin de siglo retomará a Sade y lo interpretará:

El fin de siglo apreció la originalidad del Marqués de Sade. Interpretó bien que esa obra se basa en la destrucción de todo contenido ético y en la transformación de todo en maldad para conformarse a las leyes naturales. Considera el mal como elemento positivo y activo y la virtud como barrera que debe ser derribada³².

31 Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. A. Bosch, Barcelona, 1979, p.125.

32 Op. cit., p. 126.

El fin de siglo verá numerosos narradores de perversiones sadomasoquistas: Zamacois, Mirbeau y cómo no, Sacher-Masoch.

Volviendo de nuevo a Sade, cabe señalar que el objeto pasivo de la perversión de su obra es sin duda la mujer, y aunque a veces jóvenes efebos sufran también el castigo de su pluma, sólo lo son en tanto que receptores, nunca en tanto actores, con lo que podríamos decir que ostentan un rol femenino pasivo. Así, lo femenino va a ser el objeto de explícita tortura y siempre encaminada a la excitación sexual. Por ello, en la iconografía sadiana van a ser fundamentales todo tipo de objetos e instrumentos relacionados con la tortura, y entre ellos la cruz. Y es en este punto donde encontramos toda una conexión con la imagen de la tortura y de la crucifixión a lo largo de la historia de Occidente.

Queremos exponer en esta tesis cómo la iconografía de la tortura a penas ha variado desde la Edad Media hasta el *fin de siècle*. Como ya estudiamos son las santas, las mártires y las religiosas las que aparecen representadas en el ecúleo o en la cruz, víctimas del pagano, desde el Medievo hasta el XIX. Esa misma imagen va a cambiar de protagonistas desde finales del XVII cuando se comiencen a representar los horrores de la Inquisición, asumiendo la Iglesia el rol de torturadora que victimiza a herejes y brujas. Y es Sade quien, de nuevo, vuelve a tomar los elementos de la tortura pero con un fin bien diferente, el de lograr la excitación sexual a través del ejercicio de la crueldad. Cambian los protagonistas, cambia la intención, pero los elementos son los mismos.

En la literatura finisecular también va a haber muestras de la iconografía de la tortura. Aunque situadas en un contexto asiático, las torturas que sueña Octave Mirbeau en *El jardín de los suplicios* se hacen eco de toda la instrumentación del martirio occidental. Es como si Mirbeau quisiese depositar en la China los valores de la tortura que tanto han poblado Occidente:

Aquí y allá, en los entrantes de la empalizada que simulaban salas de vegetación y parterres de flores, las banquetas de madera provistas de cadenas y de argollas de bronce, las mesas de hierro en forma de cruz, los tajos, las parrillas, las horcas, las máquinas de descuartizamiento automático, los lechos tachonados de hojas cortantes, erizados de puntas de hierro, las picotas fijas, los potros y las ruedas, las calderas y los barreños encima de los fogones apagados, todas las herramientas de sacrificio y de tortura lucían manchas de sangre, aquí seca y negruzca, más allá pegajosa y roja³³.

³³ Mirbeau, Octave. *El jardín de los suplicios*. Ed. El olivo azul, Córdoba, 2010, p. 175.

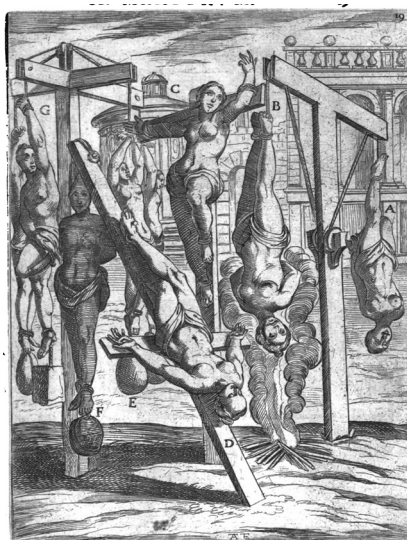


Ilustración de los diferentes tipos de crucifixión, procedente del libro *De SS. Martyrum Cruciatibus* de Antonio Gallonio (S. XVI)

Mirbeau dota a la tortura de Sade de exotismo, la entremezcla con el preciosismo de la recreación en la flora y fauna asiática pero abundando en la misma recreación por el dolor que bien aprendió del Marqués.

Vamos a detenernos por un instante en las imágenes que relatan estas tres formas de tortura y vamos a ver cómo, si las desprendemos de su contexto, todas son formalmente similares.

El primer ejemplo que traemos a colación es uno de los grabados del texto del siglo XVI *De SS. Martyrum Cruciatibus* de Antonio Gallonio, en el cual se pretende exponer cuáles habían sido los distintos métodos de tortura que se habían aplicado por parte de los paganos a los mártires cristianos.

La imagen que mostramos presenta, en concreto, las distintas tipologías de crucifixión a las mártires cristianas. Aparecen cruces de distinta forma, elementos auxiliares para estirar el cuerpo como contrapesos mediante poleas y, más allá, la tortura por el fuego. Este repertorio pretendidamente acusador de las prácticas del martirio a los cristianos no deja de ser una traslación de los métodos que estaba aplicando en aquel momento la Inquisición. En este sentido cabe mencionar una obra relevante y que equipara, de alguna manera, las torturas sufridas por los mártires y las aplicadas por la Inquisición. Se trata de *Espejo de mártires* de 1685. El autor de los grabados que lo ilustran es Jan van Luyken y que se desarrollan cronológicamente, desde las crucifixiones de Pedro y Andrés a la quemadas de brujas, haciendo un repaso por las distintas técnicas de suspensión y de flagelación.

La cuestión acerca del discurso de la tortura es retomada en el fin de siglo. En primer lugar tenemos una referencia directa en la obra cumbre del Decadentismo, *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans. Allí, su protagonista Des Esseintes hace la siguiente referencia precisamente al grabador holandés Jan van Luyken:

Poseía una serie de estudios realizados por este artista de fantasía lúgubre y crueldad feroz, sus “Persecuciones religiosas”, colección de aterradoras láminas que exhibía todas las torturas ideadas por el fanatismo religioso y revelaba todas las angustiosas variedades del sufrimiento humano; cuerpos asados sobre braseros, cabezas escalpadas con espadas, trepanadas con clavos, laceradas con sierras, intestinos arrancados del vientre y enrollados en carretes, uñas lentamente extraídas con pinzas, ojos vaciados, párpados levantados con alfileres, miembros dislocados y minucio-

samente quebrados, huesos dejados al desnudo y raspados durante horas con cuchillas³⁴.

Vista esta transposición iconográfica es pertinente que nos introduzcamos en el punto central de nuestro análisis: las crucificadas de corte pornográfico, que hay que inscribir dentro de esta tendencia de prácticas que hoy se denominan BDSM. El antecedente, cómo no, es de nuevo Sade. Pero nos centraremos en una colección de ilustraciones holandesas de 1797 que iluminan *Justine o los infortunios de la virtud*, uno de los títulos más celebrados del Marqués. Se trata de una obra gráfica marginal y destinada al consumo pornográfico. En ella se tratan de recoger todos los suplicios que acontecen a la infortunada Justine, presa, una tras otra vez, de la violencia sexual de unos y otros personajes que van surgiendo a través de la novela. Traemos a colación dos citas de la obra en que Sade describe el sometimiento de Justine a través de la cruz:

A la izquierda, la efigie en cera de una mujer desnuda, tan natural que durante largo rato me confundió: estaba atada a una cruz por la parte delantera, de modo que se veían fácilmente todas sus partes posteriores (...) La Rose saca inmediatamente de un gran armario una cruz diagonal de una madera muy espinosa. Encima de allí es donde quiere que me coloque el insigne disoluto; pero ¿con qué procedimiento mejorará su cruel goce?³⁵.

Cabe señalar un hecho singular en el uso que Sade le da al suplicio de la cruz. En ningún momento persigue la muerte de la víctima sino que es sólo un aditamento para el placer del observador. Además, nótese que en ninguna de las dos citas Justine es dispuesta en la cruz a la manera de Cristo. En la primera es colocada por la parte delantera, dejando al descubierto sus espaldas. En la segunda está en una cruz en diagonal a la manera de san Andrés. ¿Quizá Sade no se atrevió a utilizar en sus relatos una tortura como la de Jesucristo? Bien es verdad que a lo largo de toda su obra se prodigan clérigos y monjas de lo más retorcido, y es también cierto que Justine, por ejemplo, quiere mantenerse casta, sin mácula, y se encomienda a su Señor. Pero estos son solo los elementos dramáticos que utiliza Sade para configurar el mal como valor supremo y absoluto frente a cualquier ética del bien. Su discurso es una enmienda a toda moral, más allá de que se halle bajo una u otra religión. No hay escenas puntuales de sacrilegio, más bien toda su obra es un continuo y único sacrilegio. No hay

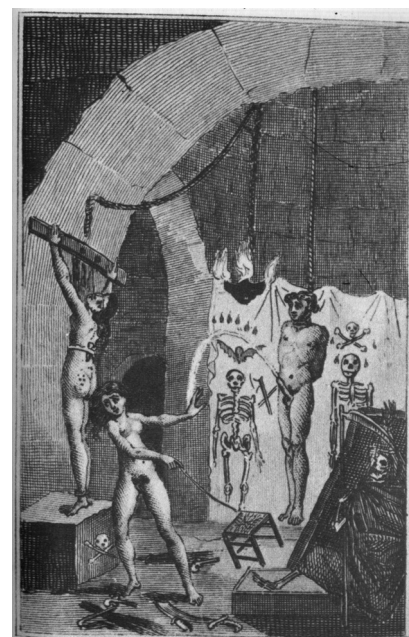


Ilustración de la edición holandesa de 1797 de *La Nouvelle Justine, ou les Malheurs de la vertu suivie de l'Histoire de Juliette, sa soeur, ou les Prospérités du vice*

34 Huysmans, Joris-Karl. *Al revés*. Ediciones Librerías Fausto, Buenos Aires, 1977, P. 126.

35 Sade. *Justine o las desventuras de la virtud*. Neblolo, Luengo & Cía, Buenos Aires, 1968, p. 158.



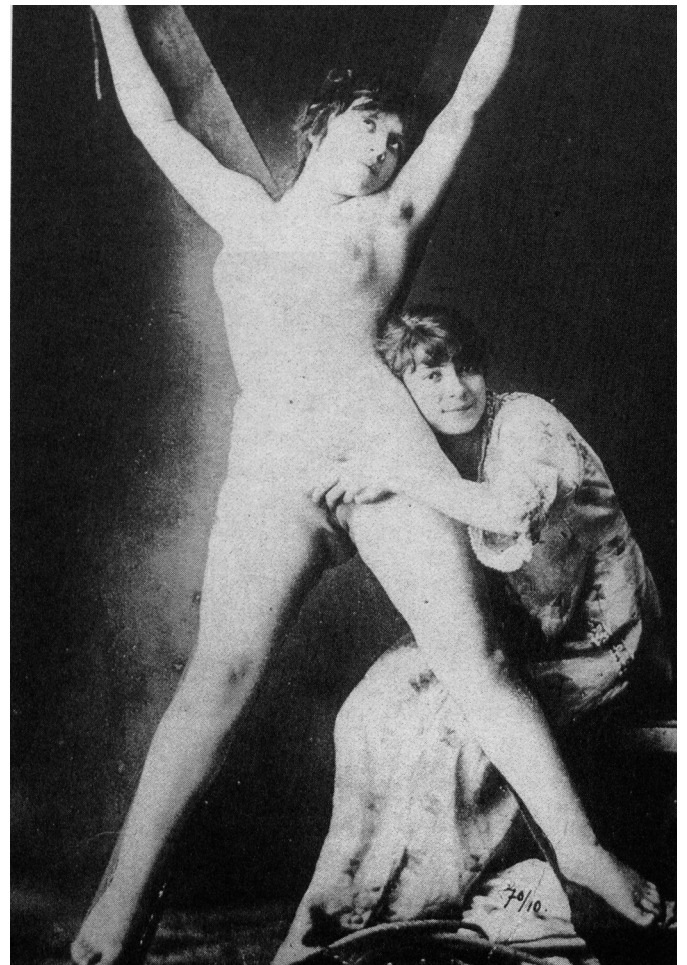
Jan van Luyken. La tortura de la maestra Úrsula en 1570. Del libro *Espejo de mártires* (1685) Grabado

Diablo, no hay Dios. La moral es extinguida en toda la obra de Sade. Por ello no quiere, ni por activa ni por pasiva, a nuestro juicio, que la imagen de Cristo aparezca figurada en ella. Esto implicaría darle importancia, cosa que Sade no desea en absoluto.

Estas cruces de las que nos habla Sade van a aparecer con gran intensidad en la imaginería pornográfica finisecular. En concreto, la cruz en aspa va a ser una de las cruces más prodigadas en el ámbito sadomasoquista y aparecen fundamentalmente en la fotografía pornográfica. Podemos comprobar cómo, desde las torturas a los mártires al ecúleo —como el caso de santa Eulalia— se llega a la práctica del goce carnal en la cruz, habiendo pasado, naturalmente, por los dictados de Sade. Nos detenemos en una imagen muy impactante de este tipo de crucifixión: una mujer desnuda está dispuesta en una cruz *decussata*, como Eulalia, pero mientras que a la santa la desgarran con garfios a la anónima crucificada la masturba otra mujer situada por detrás de la cruz. Es la lujuria sacrílega frente al martirio cristiano.

La pornografía tiene su objeto en lo privado, y es en este ámbito donde se pueden transgredir todas las reglas, máxime las de la moral. La Inglaterra victoriana tan puritana de puertas para afuera, se prodiga en sacrilegios de puertas para adentro. Es muy frecuente encontrar en la fotografía pornográfica tanto inglesa como francesa numerosos ejemplos de mujeres crucificadas, encadenadas, atadas, todas ellas de autores anónimos cuyo único fin es el de excitar al observador y hacer que se deleite en esa fantasía de sometimiento de la mujer. Cabe mencionar que estas crucificadas o encadenadas no han sido representadas de este modo para figurar su muerte sino su sometimiento. Más que un sacrilegio por la sustitución de Cristo por la mujer hay una intención, por una parte fetichista y por otra profundamente machista. La principal intención de esta imaginería es la pura excitación de la fantasía voyeurística.

A continuación observamos una pareja de imágenes de un mismo autor, concebidas en la misma sesión y para ser mostradas a la vez. La primera fotografía muestra a una mujer desnuda, situada de frente, dispuesta en una cruz latina. Sus brazos y sus pies están atados a las tablas. La segunda presenta a la misma modelo, de nuevo en la cruz, pero esta vez de espaldas. ¿Podríamos decir que existe alguna intención artística en esta pareja de imágenes? En nuestra opinión así es. La primera fotografía posee sin duda un carácter sacrílego: la mujer imita a Cristo, sobre todo por su mirada hacia arriba, como si estuviese invocando a Dios Padre. El reverso de esta imagen es la de espaldas, que evoca, sin duda, la escena sadiana: la mujer está en posición masoquista, dispuesta a recibir el flagelo en su espalda y sus nalgas, tal y como se expresaba en la segunda cita de Sade. De este modo esta



obra aún sacrilegio y perversión sexual, condensa estos ideales estéticos propios del decadentismo finisecular. No obstante, la ausencia de autoría y su distribución nos hace pensar que la imagen circuló estrictamente en ambientes pornográficos.

Izquierda:

Bernat Martorell, *Tabla de Santa Eulalia* (1442-45) tremp sobre tabla, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Vamos por un momento a alejarnos de la fotografía para recaer en dos grabadores que abordan la imagen pornográfica. El primero de ellos es el ya citado Franz von Bayros, cuya producción abarca todo tipo de perversiones sexuales y, por ello, las prácticas de suspensión o de tortura en el potro aparecen en algunos de sus diseños. Con la mayor exquisitez, Bayros nos ofrece toda una serie de imágenes que bien podrían ilustrar las perversiones descritas en la obra de Sade. Uno de los ejemplos muestra cómo una mujer ha sido atada —una muestra antecedente del *bondage*— por los pies al techo, y se encuentra boca abajo. Lejos de estar en esa situación para ser mortificada, se trata de una suspensión con finalidad sexual. La mujer se encuentra desnuda y es observada por dos hombres que se masturban ante ella. Son cómplices de la misma acción que está ejecutando para ellos la joven, quien utiliza un cirio como juguete sexual ante la mirada perversa de los *voyeurs*. Se trata, por tanto, de una escena de explícito carácter pornográfico y que ilustra posiblemente alguna de las perversiones sexuales de la época.

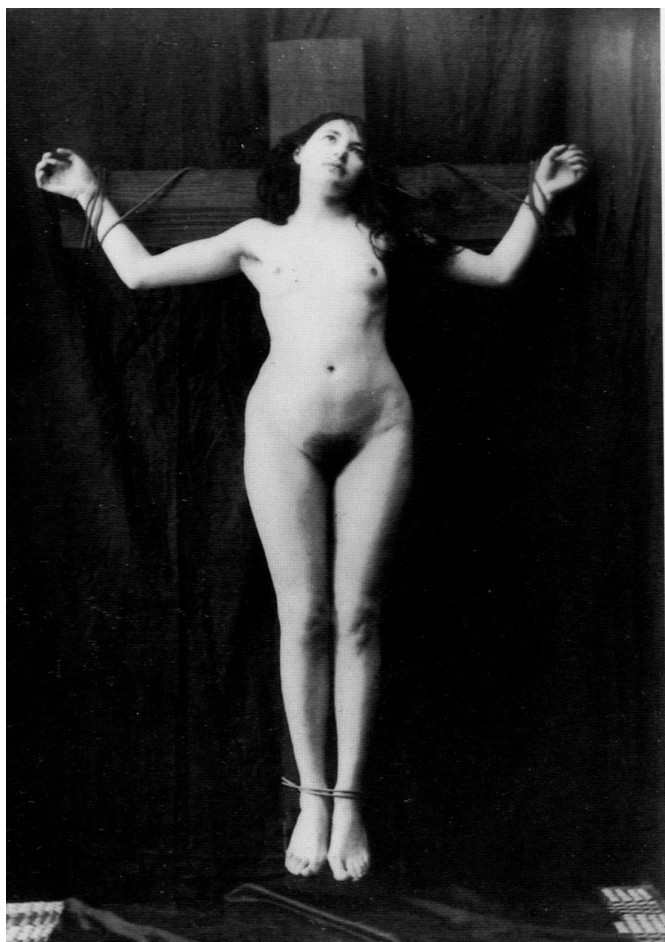
Derecha:

Anónimo (1890) Colección Uwe Scheid

«Amarra a una prostituta a una cruz de San Andrés suspendida en el aire y allí la azota con todas sus fuerzas por toda la parte de atrás. Después de eso la desata y la arroja por una ventana (...)»

Marqués de Sade.

Las 120 jornadas de Sodoma



Anónimo. *Dos mujeres en cruz* (comienzos S. XX) 16,5 x 11,5 cm c/u. Galerie 1900-2000, París

En otro grabado, perteneciente al cuaderno *Bilder aus dem Boudoir der Madame C.C.* de 1912, von Bayros trata un tema muy próximo a la iconografía de la tortura de la mujer, aunque el tema puede no ser ese explícitamente. Presenta algunas similitudes con el óleo del portugués Luis de Brito en el que se mostraba un ajusticiamiento inquisitorial. Del mismo modo, la sometida de Bayros está sujeta a una especie de tronco de árbol con los brazos atados por detrás y los pies sujetos con cintas al tronco del árbol. De nuevo, un cirio, esta vez encendido, se ha colocado en el sexo de la mujer con la finalidad de que, primero la cera y luego la llama, quemen sus partes más sensibles. Esto puede interpretarse no como una tortura sino como una práctica sexual. El uso de la cera es habitual en determinadas prácticas sadomasoquistas y parece claro que es esa la intención con la que lo emplea von Bayros. Al igual que en la escena anterior hay dos personajes secundarios que observan la escena. Una mujer enlutada con un sofisticado tocado sobre un abultado peinado deja ver uno de sus pechos, semidesnudez que la coloca también como sujeto sexual activo en la escena: es ella la que ha dispuesto a la otra mujer atada en el árbol. Reclinado, a su derecha, se encuentra un personaje pasivo acurrucado; lleva la cabeza rapada excepto una coleta, lo cual puede indicar que se trata de un chino. Von Bayros es muy aficionado al japonismo —recordemos la influencia de los grabados sexuales japoneses en Aubrey Beardsley— y cuenta



Franz Von Bayros. *Paroxismo erótico*, del cuaderno *Dibujos Amorosos* (1907) Helio-grabado, Colección particular

con algunas series pornográficas de carácter oriental. Este chino bien podría haber sido el autor de la idea, podría haberle sugerido a la dama enlutada que realizase esta práctica con la sometida. Esta influencia bien puede proceder de una fuente literaria: *El jardín de los suplicios* de Octave Mirbeau, donde en un pasaje de la novela un verdugo chino narra a los protagonistas, occidentales, distintas prácticas de tortura que él mismo ha inventado y de las que se vanagloria.

Cerramos este apartado con uno de los genios del grabado de comienzos del siglo XX: Alfred Kubin. Todas las escenas de Kubin son siempre opresivas y oscuras, protagonizadas por monstruos o seres deformes, evocando a un Eros siempre negro o a Thanatos. En esta tesis veremos dos de sus grabados en los que está involucrada la mujer crucificada. En este capítulo, el primero de ellos, *Eine für alle* (1900-1901) nos traslada a una mazmorra donde una joven desnuda está atrapada por grilletes contra la pared en una suerte de crucifixión. Está cabizbaja y cruza sus piernas como si quisiese evitar la violación. Hacia ella se dirigen tres gorilas monstruosos con rostro fiero quienes parece que quieren tomar a la mujer. En nuestra opinión estos gorilas podrían representar al hombre quien, cuando se reduce a sus puros instintos carnales, se convierte en un animal. Podemos hacer referencia a la presencia de los monos en obras de carácter



Izquierda:

Franz Von Bayros. *Imagen del cuaderno Bilder aus dem Boudoir der Madame C.C.* (1912) Heliograbado. Colección particular

Derecha:

Alfred Kubin. *Eine für alle.* (1900-1901) Plumilla, tinta china y aguada, 35,8 x 27,7 cm

simbolista y podemos detenernos en dos ejemplos. Uno de ellos es una *Tentación de san Antonio* de la mano de John Charles Dollman que ya comentamos. Allí los monos están de nuevo junto a una mujer desnuda, atormentando al santo. Aunque están del lado de la mujer —forman parte junto a ella de la visión diabólica del santo— están representando los instintos sexuales como en el caso de Kubin. Otro ejemplo lo tenemos en su compatriota Gustav Klimt quien representa en el *Friso de Beethoven* al gigante Tifeo a la cabeza de las fuerzas del mal. Esta obra se expuso en 1902, fecha muy próxima pero algo posterior al grabado de Kubin. En cualquier caso en el imaginario de los dos artistas está presente el simio como arquetipo del mal y de la brutalidad.

A la pregunta de si se podría considerar que el grabado de Kubin es pornográfico debemos responder que no. Hay desnudez, sometimiento y figuración de una posible violación a la mujer pero en la lectura de la imagen debemos ver más bien una crítica al hombre dominado por su instinto animal quien hace de la mujer su presa y desea someterla a su voluntad.

2.2.5. La dómina

Hasta ahora hemos examinado a la mujer como objeto sexual que debe ser atado, encadenado, sometido y torturado por la voluntad del varón. Esto podría calificarse como actitud sádica del hombre hacia la mujer, impregnado, como hemos visto, de misoginia. Pues bien, existe un reverso, quizá correspondiente al triunfo de la *femme fatale* como mujer dominante y que somete al varón, pero esta vez con el consentimiento y, más allá, con el placer sexual del varón devenido por la doblegación ante la

mujer. Este rol de la mujer como dueña absoluta del varón es lo que en la jerga sadomasoquista se conoce como dómina o ama.

Este rol de la mujer, si bien ha podido aparecer más o menos sublimado en la historia, aparece en el fin de siglo de modo totalmente explícito. Será Leopold Sacher-Masoch quien, en *La Venus de las pieles* (1870), retrate de forma explícita la sumisión sexual consentida del varón a la mujer. Esta obra es de capital importancia para entender las prácticas sadomasoquistas contemporáneas. En este libro se establece el primer contrato de dominación y sometimiento, modelo que va a perdurar hasta la actualidad en el ámbito del BDSM. Este contrato estipula por escrito las condiciones que se establecen entre el varón sumiso y su ama durante un período concreto de tiempo. Reproducimos a continuación algunos fragmentos del contrato:

El señor Severino de Kusiemski quiere, desde el día de hoy, ser el prometido de la señora Wanda de Dunaiew, renunciando a todos sus derechos de amante y obligándose, bajo palabra de honor y caballero, a ser su esclavo, en tanto que ella no le conceda libertad. Como esclavo de la señora Dunaiew, tomará el nombre de Gregorio, y se compromete a satisfacer sin reservas todos los deseos de la susodicha señora, su dueña, obedeciendo todas sus órdenes, siéndole humildemente sumiso, considerando cualquier merced que reciba como una gracia extraordinaria. La señora Dunaiew, no sólo adquiere el derecho de golpear a su esclavo por las faltas que cometa, sino también el de maltratarle por capricho o por pasatiempo, incluso hasta matarle, si le place. Queda, en suma, en su propiedad absoluta³⁶.

Queda por tanto explicitado en el varón su carácter de “esclavo” del ama que tiene el derecho de “golpearle” cuando cometa alguna falta. Lejos de ser un relato ficticio, el argumento de *La Venus de las pieles* refleja un tipo de conducta sexual que se da con cierta frecuencia en la época —de hecho la novela tiene carácter autobiográfico—. De este modo, este modelo de conducta será rápidamente recogido por el psiquiatra alemán Richard von Krafft-Ebing en su célebre tratado sobre las perversiones sexuales denominado *Psychopathia Sexualis* que vio la luz en 1886. En él caracteriza a esta patología con el nombre de masoquismo en honor a Leopold Sacher-Masoch y la tipifica como opuesta al sadismo. La definición establece lo siguiente:

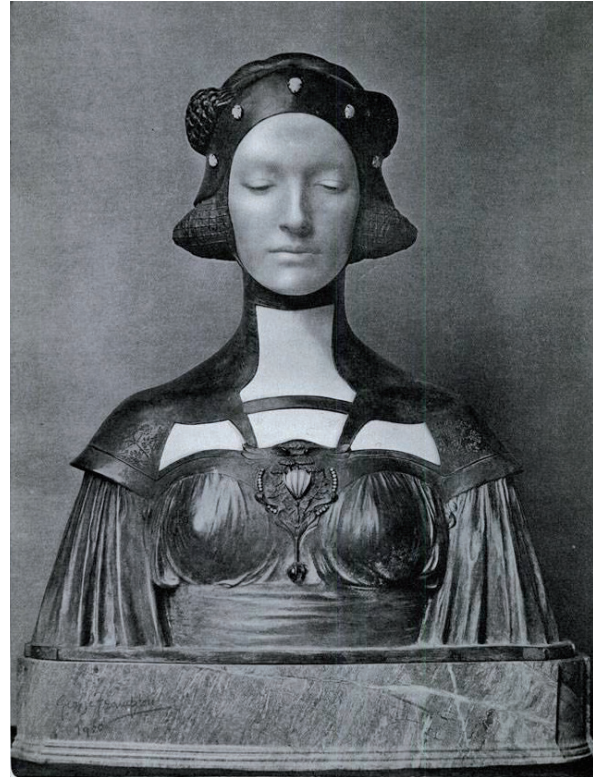
(...) peculiar perversión de la *vita sexualis* psíquica, en la cual el individuo afectado, en el sentimiento y pensamiento sexuales, es controlado por la idea de estar completa e

36 Sacher-Masoch, Leopold. *La Venus de las pieles*. Proyecto Espartaco, México D.F., 1963, p. 59.



Izquierda:

Félicien Rops. *Pornocratès* (1878) Acuarela, pastel y gouache. 75 x 48 cm. Musée Félicien Rops, Namur



Derecha:

George Frampton. *Lamia* (1899-1900) Bronce, marfil y ópalos. 61 x 55,3 x 25,4 cm. Royal Academy of Arts, Londres

incondicionalmente sujeto a la voluntad de una persona del sexo opuesto, de ser tratado por esta persona como si fuera su dueño, humillado y abusado por él³⁷.

Caracterizado así el masoquismo, podemos decir que también tiene su trasunto en las artes. Y queremos citar dos obras que a nuestro juicio han sentado el precedente en lo que a la iconografía de la dómina se refiere. Son el famoso dibujo *Pornocratès* de Félicien Rops de 1878 y el busto de *Lamia* de George Frampton de 1899-1900. Queremos señalar que en el momento de su creación ninguno tuvo referencia explícita a *La Venus de las pieles*, pero sí que representan a mujeres que triunfan sobre el hombre. En el caso de *Lamia* existe el referente del poema de John Keats en el que *Lamia*, diosa mitad mujer mitad serpiente, casi una vampira, quiere poseer a Lucio y le seduce. Justo cuando van a contraer matrimonio, Lucio la mira a los ojos y se da cuenta de su perfidia, por lo que cae muerto al instante. Obviamente hay una esencia de dominación de la mujer sobre el hombre pero en ningún caso hay aceptación masculina de la sumisión, ni mucho menos deleite sexual en ello.

En el caso de *Pornocratès* no tenemos referente literario. Los críticos comparan a la mujer desnuda que camina ciega con una prostituta, o más allá con una entidad demoniaca, refutada por la presencia del cerdo que siempre en la obra de Rops hay que

³⁷ Krafft-Ebing, Richard von. *Psychopatía Sexualis*. F. A. Davis Co., Filadelfia y Londres, 1892, p. 890.

asociarlo al Diablo. La ausencia —explícita— del hombre, aleja el supuesto de la interpretación masoquista. No obstante no hay duda de que la mujer de Rops triunfa, guiada por la Lujuria, sobre el hombre. Es un claro arquetipo de la *femme fatale*.

No obstante, pese a la distancia que hay en el significado original con el que fueron concebidas ambas obras y el sadomasoquismo, no es menos cierto que el tiempo ha connotado a esas dos obras con ese cariz. Por una parte, el cerdo de *Pornocratès* —el único animal que copula por placer aparte del ser humano— ocupa el rol de hombre sumiso y sometido a la mujer en la más baja de sus formas. También Circe convertía en cerdos a los hombres que caían en sus redes. La careta de cerdo es usada en las prácticas sexuales sadomasoquistas por el hombre dominado, en una manera de verse degradado y sometido a la dómina. Por otra parte, la mujer, con ligas, mitones y tocado negro, está evocando parte de los atuendos de las amas sadomasoquistas. Este aspecto de la vestimenta de la dómina es mucho más evidente en el busto de Frampton: ese vestido negro, con esa capa que cubre sus hombros pero deja vistas partes del pecho y del cuello y, más aún, el tocado de *Lamia*, con esos bulbos, conforman un atuendo con grandes similitudes al de una *dominatrix* contemporánea. Es un claro antecedente del ropaje de cuero o de vinilo usado en este tipo de prácticas sexuales.

En la época que ve nacer estas dos obras, las prácticas sadomasoquistas se empiezan a generalizar en los burdeles de toda Europa. Uno de los instrumentos que nunca faltaba en ellos era una cruz para disponer en ella al sometido o a la sometida. El caso más paradigmático es la Inglaterra victoriana, tierra del puritanismo más desacerbado, donde surgió toda una contracultura transgresora y clandestina en la que se profanaba todo lo sacro. De hecho fue Inglaterra la que alumbró las primeras publicaciones en donde aparecían artículos e imágenes de corte fetichista y sadomasoquista. El primero de ellos, que estuvo en funcionamiento entre 1898 y 1916, es *Photo Bits*, aunque sin duda la primera revista claramente orientada a estas tendencias será *London Life Magazine* a partir de 1920.

Así sucedía también en el otro gran foco del erotismo que era París, donde las prácticas sacrílegas de índole sexual eran también frecuentes. Traemos a continuación un fragmento de Horace de Vieil Castel sobre la actriz teatral Rachel, cuyas prácticas sexuales eran explícitamente sacrílegas y sádicas:

[Rachel] Una noche le dijo a Léopold Leon: “Me gustaría que me follaran encima del cadáver de un hombre recién guillotinado”. A otro de sus amantes le impuso como condición



Otto Dix. *El sueño de la sádica II* (1922)
Acuarela y tinta sobre papel, 49,5 x 39,5
cm. Galerie 1900-2000, París.

que le repitiera en los momentos decisivos : “¡Soy Cristo!”
Cada vez que aquellas palabras sacrílegas le llegaban al oído,
Rachel caía en un paroxismo de gozo imposible de describir³⁸.

³⁸ De Vieil Castel. *Sur le regne de Napoleon III* (1851-1864). Guy Le Prat, París, 1979. Citado en Varios Autores, *Jardín de Eros*, Electa, Barcelona, 1999, p. 28.

Para cerrar este apartado haremos referencia a un dibujo de Otto Dix titulado *El sueño de la sádica II* —el dibujo I está perdido—, que hace referencia explícita a las prácticas sexuales sadomasoquistas en la que, entre otras perversiones, aparece una mujer crucificada boca abajo. La dómina de Dix se nos presenta encorsetada y enmascarada, dejando ver su sexo. Lleva un látigo en la mano y un postizo mostacho que la masculiniza. Aparecen prácticas de bondage en una mujer que, colgada del techo, tiene pesos colgados de sus pechos, mujeres esposadas y a cuatro patas esperan en el suelo su castigo y, en el centro de la composición una cruz latina de la que pende, boca abajo, una mujer desnuda abierta de piernas. Es un dibujo impactante.

Otto Dix es sin duda un artista que ha sabido reflejar siempre la realidad en su mayor crudeza. Es como si fuese capaz de transmitir a través de sus obras toda la decadencia europea, hecho que se pondrá de manifiesto abiertamente en el período de Entre guerras en el que sabrá captar la fetidez del ambiente pre-fascista alemán en sus pinturas de madurez.

De este modo, Otto Dix cierra el período de conformación de la imagen sadomasoquista.

3. El erotismo y la muerte

Hemos abordado la relación entre la sexualidad y el dolor, ya sea infligido o recibido, dentro de las denominadas prácticas sadomasoquistas. Pero ¿y la muerte? ¿Existe algún tipo de voluptuosidad relacionada con la muerte? Podríamos mencionar el sadismo llevado a su extremo, presentado tanto en *Las 120 jornadas de Sodoma* de Sade o en *El jardín de los suplicios* de Octave Mirbeau, pero la cuestión que queremos plantear en este momento va más allá, hacia una forma de sublimación del sentimiento erótico en la muerte.

Estamos tratando de discernir el sentido de las diferentes representaciones de la crucifixión femenina y sin duda de una manera implícita existe en algunas de ellas una relación entre la muerte entendida como sacrificio —la propia crucifixión— y la pulsión erótica. El artista con el que más podemos identificar la relación entre erotismo y muerte en las representaciones de crucificadas es el checo Frantisek Drtikol, con quien abrimos el capítulo y con quien lo cerramos.

Drtikol aborda numerosas veces este tema, incluso tiene un cuaderno en el que va documentando diversas imágenes de



Imagen de una dómina y una cruz para prácticas sadomasoquistas en el Salón Riehl de Viena (s.d.) Kriminalmuseum de Viena



Fotografía anónima (1885) Posible antecedente de la serie de crucificadas de Frantisek Drtikol en 1913-14. Colección Uwe Scheid

pintores y escultores además de fotografías relacionadas con el tema, con los que realiza bocetos y dibujos que le sirven para configurar distintas series fotográficas de mujeres desnudas crucificadas a lo largo de su vida, de las que abordaremos las circunscritas a nuestro período de estudio. Primero las datadas en 1913-14 y después las de comienzos de los años 20.

No podemos considerar que las crucificadas de Drtikol —ni ninguno de sus desnudos conocidos— se puedan calificar de pornográficos. Hay diversas cuestiones que apoyan este supuesto. En primer lugar el qué significa el desnudo para Drtikol:

En mi arte yo sigo los dictados bíblicos desde el Génesis donde se puede leer que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza. El hecho de que no fue creado vestido es obvio, las personas nacieron desnudas. De este modo, veo la desnudez como un trabajo de Dios, tan bello como Él mismo, como el hecho más moral y natural. Y proclamo que la gente sería más desinhibida, honesta y bella si estuvieran más a menudo sin ropa. En la desnudez las diferencias sociales dejan de existir mientras que permanece la simple y bella desnudez del hombre³⁹.

Por otra parte, y en concreto referido a las crucificadas, Drtikol las concibió para fines privados. Solamente fueron mostradas a amigos íntimos y nunca fueron expuestas al público en los años en que fueron concebidas. ¿Deben ser pues consideradas pornográficas? No lo creemos. Esto se debe a que la conservadora sociedad checa de la época vio en los desnudos de Drtikol una amenaza y gran parte de ellos fueron condenados y quemados, por lo que no han sobrevivido. Desconocemos si pudiera haber alguna connotación pornográfica en esas obras —desde luego Drtikol conocía la pornografía fotográfica que venía de Francia— pero la significación del artista, tanto en su obra como en sus escritos, como el que acabamos de citar, nos hace pensar que en absoluto esto fue así.

Nos adentramos a continuación en el análisis de las crucificadas. Tenemos que tener un hecho muy en cuenta: Drtikol es ateo. Pero un ateo con muchas inquietudes espirituales. Aunque rechaza la enseñanza cristiana no puede evitar la reflexión artística y filosófica sobre ella. Por esta razón, fundamentalmente, es por la que se autorretrata como Cristo, dispone a mujeres desnudas al pie del Gólgota o realiza las composiciones citadas de crucificadas. A lo largo de su vida se verá influenciado por un sentimiento pagano y mostrará su interés por el budismo. Con estas inquietudes espirituales y dado el contexto histórico-artístico en que se sitúa

³⁹ Citado en Birgus, Vladimir. *The Photographer Frantisek Drtikol*, Kant, Praga, 2000.

Drtikol, lo más fácil hubiese sido establecer una relación entre su pensamiento y su obra con la incipiente Teosofía de Mme. Blavatsky, con los Rosacruces de Péladan o con cualquiera de las prácticas ocultistas tan en boga en los ámbitos simbolistas. Pero no, Drtikol se forja a sí mismo en una reflexión personal y aislada hacia los elementos de lo sagrado. Por ello tenemos que extraer de ese contexto a las crucificadas de Drtikol.

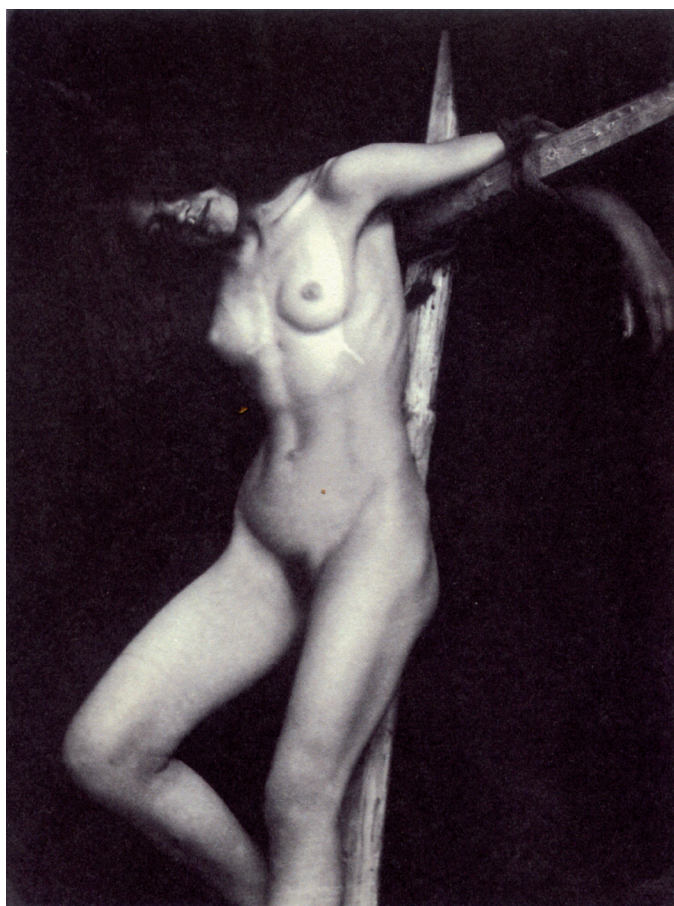
Pese a existir un espacio temporal reducido entre las dos series de crucificadas que vamos a examinar —menos de una década— hay importantes diferencias en el significado de ambas. La primera serie, publicada entre 1913 y 1914, consta de varias fotografías de la misma modelo dispuesta en una cruz de finos maderos a la cual está atada. Ella está desnuda y tiene los ojos vendados. Esta serie hay que incardinarla dentro del Simbolismo. Es muy probable que en su cuaderno de trabajo con crucificadas Drtikol contase con una imagen de la tentation de Félicien Rops y es factible también que conociera su *Pornocratès*. Esta serie bien podría conjugar elementos de ambas obras: por una parte la crucifixión de una mujer desnuda que exalta su sexualidad y por otra la mujer con los ojos vendados y cuyos instintos rigen su vida. Esto implicaría que esta primera crucificada de Drtikol sería una *femme fatale*. Este hecho lo podemos contrastar con otros temas propios del Simbolismo que visita Drtikol en estos años, como es el caso de Salomé y la decapitación del Bautista.

De este modo podría entenderse que Drtikol crucifica a esa mujer por perversa, por tentadora, por ser un espíritu animal: “*La mujer es un animal en sí mismo, no será capaz de idear nada independiente, original o magnífico. La mujer no puede crear*”⁴⁰. Pero a la vez Drtikol se siente tan fascinado por la mujer que la tiene que colocar en el máximo pedestal, en el lugar de Cristo. Es la mezcla entre el miedo y el deseo, ese erotismo sagrado que hay que alcanzar, ese interdicto que Drtikol logra traspasar con sus crucificadas. Representa en imagen fotográfica el mismo concepto que años después enunciará Bataille sobre el sacrificio sagrado:

En el sacrificio, no solamente se desnuda, se mata a la víctima (o si el objeto del sacrificio no es un ser viviente, hay, de alguna manera, destrucción de este objeto). La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que su muerte revela⁴¹.

40 Mlcoch, Jan. *Frantisek Drtikol. Photographs 1901-1914*. Kant, Praga, 1999, citado en Birgus, Vladimir. *The Photographer Frantisek Drtikol*, Kant, Praga, 2000, p. 10.

41 Bataille, Georges. *El erotismo*. Ed. Tusquets, Barcelona, 1988, p. 36.

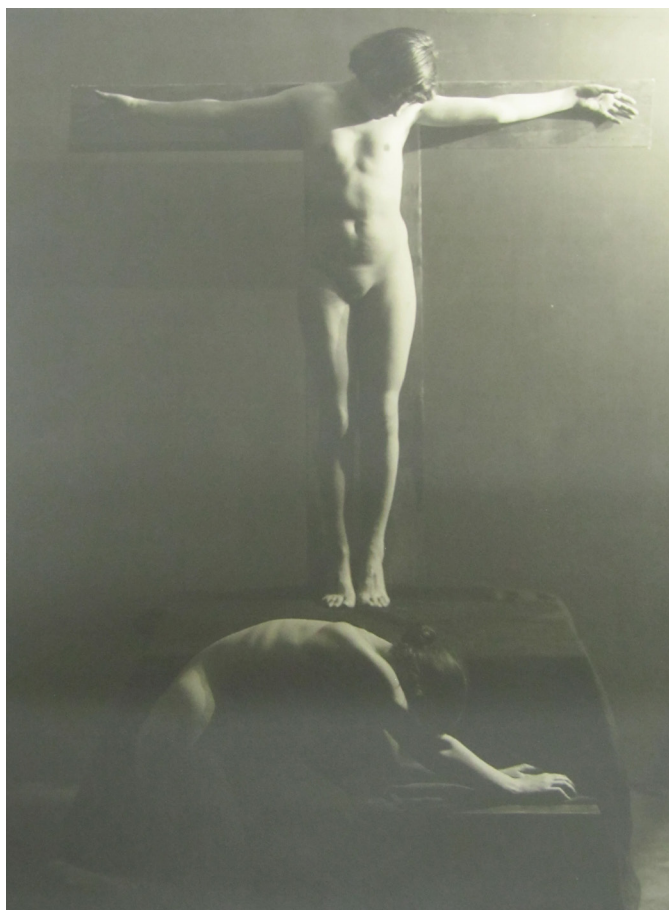


Frantisek Drtikol. *Serie de La mujer crucificada*. (1913-14). Izq. 16,7 x 11,9 cm, dcha. 15,2 x 11, 8 cm. Museo de Artes Decorativas, Praga

Es como si Drtikol hubiese querido hacernos partícipes de ese sacrificio y que la experiencia sagrada nos fuese revelada.

Sin embargo, la serie de crucificadas de los años 20 presenta un cambio en su idea de lo femenino. De un primer vistazo, las fotografías presentan una notable frontalidad en contraposición a los escorzos de la primera serie. La mujer aparece dispuesta en la cruz a la manera de Cristo: aunque no hay clavos, los brazos y los pies de la mujer se colocan a la manera de los crucifijos de cuatro clavos. La mujer continúa desnuda —carece de paño de pureza— y ya no está cegada por ninguna venda. Otra diferencia importante es la aparición en todas las fotografías de una segunda mujer, también desnuda, en diversas actitudes: o bien echándose las manos a la cabeza en señal de dolor incontenible o bien dispuesta acurrucada en el suelo postrada ante la cruz. Anna Fárová nos arroja luz a la hora de estudiar la diferencia entre las dos series, sobre la visión de la mujer que tiene Drtikol hasta 1914 y la que tiene en los años 20:

La mujer constituyó su objeto de trabajo durante el período que va desde el comienzo del siglo hasta la década de 1930 como una imagen obsesiva. Para él la mujer representó un ser diferenciado y estigmatizado por los mitos, la sociedad y la época. Él proyectaría su experiencia personal sobre ella y cambiaría tanto su actitud como su lugar en el mundo.



En sus fotografías, la Mujer se transforma de la doncella casta y naif de la literatura y el arte de los comienzos del siglo, con el cuerpo invistiendo su alma, en un demonio sexual que destruye al hombre como sucede en el mito de Salomé. En la década de los 20, sin embargo, la Mujer se convierte, para Drtikol, en un ser real que se expresa a sí misma, llora, existe y proyecta su sombra gigante y sus gestos apasionados en un abstracto e indefinido trasfondo. En ese tiempo la retoma, ahora solamente como una forma simple entre otras formas que se pueden encontrar en ella, para, finalmente, en la década de los 30, pasar a representar otro símbolo o arquetipo: la Madre Tierra. Desde el concepto de virgen inmaculada y tras la fase de negación y objetivización, llegó finalmente al principio de la fertilidad. De la visión cristiana alcanzó la idea universal y mítica de la Mujer⁴².

Frantisek Drtikol. Serie de La mujer crucificada. (Comienzos de la década de 1920). Izq. 29,5 x 24,1 cm, dcha. 29 x 23,5 cm. Museo de Artes Decorativas, Praga

De acuerdo con la reflexión de Anna Fárová, esta segunda serie de crucificadas se encuentra en el cruce de caminos, en la crisis del concepto de Mujer para Drtikol. En las fotografías vemos que la mujer-Cristo permanece impassible, cabizbaja —quizá ya

⁴² Fárová, Anna. *Frantisek Drtikol. Magie imaginativního plození. Výtvarné umění*, Praga, 1992, p. 123-125, citado en Birgus, Vladimír. *The Photographer Frantisek Drtikol*, Kant, Praga, 2000, pp. 10 y 11.

muerta— mientras que su acompañante se muestra humana pues llora y gesticula o bien se arrodilla a causa del dolor. Esas acompañantes son seres reales, mientras que las dispuestas en la cruz son todavía divinales, sagradas, inmovibles a la vista de Dios. Vemos las dos actitudes de Drtikol hacia la Mujer: lo femenino sagrado y lo femenino real. Se pone de manifiesto de nuevo el sacrificio sagrado a la manera cristiana en la que la mujer es protagonista por partida doble: es por una parte sujeto sagrado —Cristo crucificado— y por otra parte sujeto real, que sufre las consecuencias del sacrificio —las Marías que lo lloran—.

Después de esta serie, la imagen de la crucificada desaparecerá del imaginario de Drtikol. De este modo, a comienzos de los años 20 y como hemos demostrado a lo largo de esta tesis, como si Drtikol corriera un telón, con él se eclipsará la imagen de la mujer crucificada, hasta unas décadas más adelante y con significados muy diferentes.



6. LA CRUCIFICADA COMO ALEGORÍA POLÍTICA Y SOCIAL

The Sword, the Banner, and the Field,
Glory and Greece around us see!
The Spartan borne upon his shield
Was not more free.

Lord Byron
Versos desde Missolonghi

Dedicamos el último capítulo dentro de nuestro período de estudio al uso de la imagen de la crucifixión femenina en aquellas representaciones de carácter alegórico con connotaciones políticas y sociales. Como vamos a estudiar, ésta puede ser muy diversa.

En el contexto en el que nos movemos, ya a finales del siglo XIX y comienzos del XX, se han consolidado la mayoría de las naciones de Europa, y las que no, están en proceso de nacionalización. Fruto del Romanticismo del que emana la búsqueda de la identidad de los pueblos, estos echan la mirada al pasado para encontrar allí sus más hondas raíces: la mirada al mundo clásico, a lo gótico, a las tradiciones precristianas, etc. De esta manera se configurará una imagen alegórica de cada nación, la cual encarnará todos los valores positivos de ésta.

Para hallar la presencia de crucificadas, en la mayoría de los casos nos topamos con naciones en conflicto, ya bien sea un país que ha sido invadido, una colonia que quiere lograr su independencia o la revolución de un pueblo ante un régimen opresor de carácter absolutista. Es frecuente en estos casos que la propia nación aparezca representada en la cruz como víctima.

Pero también hay otros casos en los que se utiliza como bandera nacionalista la imagen de una santa, poseedora de la virtud de un pueblo, hecho que va a suceder, entre otras, con Juana de Arco en Francia o con santa Librada en una incipiente Colombia. También se tratará de reivindicar el sufrimiento de un pueblo con una mujer que porta la corona de espinas, connotación que va a poner de manifiesto uno de los artistas ya analizados: Alphonse Mucha en *La Epopeya Eslava*.

Por último hay una serie de alegorías que representan el dolor y el sufrimiento de la humanidad. Fruto, entre otros, del darwi-

Maxmilián Pirner. *Homo homini lupus*
(1901) 96 x 47,4 cm., Galería Nacional,
Praga

nismo o del pesimismo schopehaueriano, se verá a la humanidad entera abocada al padecimiento, fruto del cual será representada en la cruz.

Aparte de las obras de arte, analizamos también diversa producción gráfica, como ilustraciones de diarios, carteles, portadas e incluso material audiovisual.

1. Consideraciones sobre el lenguaje alegórico en el Arte occidental

En esta tesis vamos a analizar las representaciones alegóricas de conceptos políticos —fundamentalmente alegorías de naciones representadas crucificadas— y de conceptos sociales. Estimamos pertinente aproximarnos por un momento a las implicaciones de las alegorías que están representadas por una mujer.

Tenemos que fijar nuestra atención en el por qué de la atribución del género de la alegoría, y podemos concluir que, por norma general, siempre que se trate de un concepto abstracto, como una virtud, por ejemplo, se recurrirá a una imagen femenina. No obstante, como veremos, hay excepciones a esta regla.

Una de estas excepciones la vamos a encontrar en la representación de conceptos geográficos, cuya representación va a variar según el género de la palabra con la que se lo denomina. Si la palabra es masculina será representado alegóricamente a través de un hombre. Si la palabra es femenina será representado mediante una mujer. Este hecho lo podemos encontrar claramente en las representaciones clásicas: los ríos —de género masculino— se representaban mediante un hombre (véanse los frontones griegos) y las provincias —de género femenino— lo hacían a través de una mujer.

Otro ejemplo reseñable a este respecto, pero en esta ocasión para un concepto no geográfico, son las representaciones de la muerte, que aparte de su caracterización más común como esqueleto con guadaña a veces se representa como hombre y a veces como mujer, según la palabra sea masculina —*der Tod* en alemán— o femenina —la muerte, *la morte* en español o francés— en la lengua del concepto del que está haciendo la representación.

También podría pensarse que las cualidades típicamente masculinas se representarían a través de un hombre y las femeninas a través de una mujer, pero esto no es así. Hay ejemplos como la fortaleza, cualidad típicamente masculina, se va a representar por una mujer y el valor, sin embargo, se representa mediante un

hombre. Esto refuta la cuestión de que la alegoría es masculina o femenina dependiendo del género de la palabra a la que representa. Este hecho se debe al antes reseñado vínculo intrínseco entre la lengua y la literatura con las representaciones artísticas alegóricas.

2. Las alegorías de naciones

El caso del tipo alegórico que vamos a estudiar en el presente trabajo es el del concepto de nación que sigue la norma y se representa a través de una figura femenina.

La primera aproximación a las alegorías de naciones nos lleva a las representaciones de unidades geográficas a través de mujeres, como es el caso de las provincias. Esto nos hace remontarnos al antiguo Egipto. Una representación clara de este hecho lo tenemos en el conjunto escultórico de la *Triada de Mikerinos*. En ella se representa al faraón en el centro, a un lado la Diosa Hator y al otro una de las provincias de Egipto, en forma de mujer.

En Grecia y Roma vamos a ver perpetuada esta tradición, con las representaciones, no solo de las provincias, sino que podemos citar el ejemplo de la propia Roma, encarnada en Diosa y representada a través de una mujer.

La tradición occidental va a asignar también a los espacios geográficos (ciudades, provincias, naciones, imperios) la representación femenina. Este hecho es singular, por el hecho de contrastar con la condición misógina occidental. El origen de esta iconografía puede estar en los atributos femeninos como la fertilidad los cuales la vincularían directamente con la Tierra. No obstante, esta es la idea presente en la herencia clásica de la que va a beber Occidente y de dicha influencia deriva este tipo de representación de las alegorías de los estados occidentales.

Pero la alegoría de nación propiamente dicha no va a aparecer hasta que se elabore este concepto como tal, en el siglo XVIII. Estas alegorías tratan siempre de identificar a la nación con nobles ideas y valores. Es el momento del surgimiento del nacionalismo de raíz romántica y todas las naciones van a mirar a su parado en busca de su seña de identidad y van a encontrar un icono femenino que lo represente. En el caso del Reino Unido, por ejemplo, tenemos a Britania personificada, el nombre que tomaron las islas bajo la dominación romana, que es una diosa que viste un atuendo romano y trata de representar la idea de libertad. El caso de Francia, la personificación de la nación es otro personaje clásico: Marianne. No obstante, otro icono pasó a

representar a la nación francesa tras la Revolución de 1830, es la personificación de la Libertad, una figura contemporánea tocada con el gorro frigio, atributo que se identifica con esta idea. Esta figura se aprecia abiertamente en el lienzo universal de Delacroix *La libertad guiando al pueblo* (1831).

Pero la idea que vamos a desarrollar en esta tesis es fundamentalmente el de la nación oprimida, ya sea por el surgimiento de la idea de independencia en territorios bajo dominio extranjero, por el devenir de las guerras que hacen que un país vecino conquiste territorios o por la tiranía de una monarquía absolutista que subyuga al pueblo. De este modo analizaremos las naciones mediterráneas que se sublevan tras las Guerras Napoleónicas, el caso de Francia en el que tanto Napoleón III como los revolucionarios usan de distinta manera la imagen alegórica, el caso de Bohemia y los países eslavos bajo el dominio del Imperio Austro-Húngaro y el caso de Armenia que sufre violentas matanzas por parte de los otomanos y que significará uno de los primeros ejemplos del uso del cine para denunciar la violación de los derechos humanos. Todas estas naciones van a tener el factor común de utilizar la figura de la crucificada como alegoría de la nación.

2.1. El Ciclo Mediterráneo

Nos acercamos en primer lugar a España de la Guerra de la Independencia, del intento constitucional de Cádiz en 1812 y de la llegada al poder un año más tarde de Fernando VII con la expulsión de los franceses.

Si nos fijamos en las artes, quién sino Goya podría representar mejor el sentimiento liberal al que ha de renunciar de nuevo España por la continuidad de la monarquía. En uno de sus dibujos plasmará su idea de España en forma de una mujer atada a una suerte de cruz titulado *Por liberal*. La producción de figuras alegóricas por parte de Goya es numerosa, podemos citar *España, el Tiempo y la Historia* (1812-14), *Retrato de Fernando VII con alegoría de España* (1814) y *España constitucional asediada por espíritus malignos* (1817-1820). Pero Goya va más allá con este dibujo y va transmitir la idea de que la nación liberal sigue subyugada por la permanencia de la monarquía. El dibujo pertenece al *Album D* (1803-1824) pero no llegó a pasar finalmente a plancha y por ello no formó parte de *Los disparates*. El dibujo es una magnífica expresión del sentimiento de opresión frente a la monarquía absoluta. Quizá Goya sopesó la posibilidad de no publicarlo por el riesgo que podía entrañar para él, pues era una acusación explícita y taxativa contra la monarquía de Fernando VII. Podemos decir que se trata de una alegoría de la



Goya. Por Liberal. Dibujo del Álbum D
(1803-1824)

nación que desea ser liberal pero que ha de resignarse a continuar oprimida por las cadenas y el yugo del absolutismo.

La historia de Italia el siglo XIX dibuja el proceso de unificación de sus diversos estados a partir del denominado *Risorgimento*. Entre 1830 y 1848 hay varios intentos fallidos de unificación. El principal problema era el dominio austriaco de Lombardía, que será solventado por la política de alianzas realizada por Cavour quien involucra a Napoleón III. Por su parte, Garibaldi unifica todo el sur. Tras una serie de plebiscitos y de cesiones de territorios en pro de la unidad, ésta se consigue bajo el reinado de Víctor Manuel II en torno al cual se gestará la idea de la nación italiana.

En medio del proceso de construcción nacional podemos observar un uso singular de la imagen de la nación, aún dividida y en proceso de unificación. Nos encontramos con el escándalo provocado por la viñeta titulada *Il Calvario dell'Italia* publicada en el

Gabriele Castagnola. *Il Calvario dell'Italia*. Viñeta para el periódico *La Strega* (28 de marzo de 1850)



periódico republicano genovés *La strega* el 28 de marzo de 1850. Se trata de un grabado satírico de Gabriele Castagnola que no es más que una caricatura política de la situación de la unificación italiana en aquel momento. Se trata de una representación del Gólgota en donde Italia ocupa el lugar de Cristo y a su alrededor están toda una serie de personajes debidamente caricaturizados: Los dos ladrones son el antiguo Rey de Cerdeña, Carlo Alberto y Ferdinando II de las Dos Sicilias. Garibaldi está sentado a los pies de Italia y Mazzini junto a él. El soldado Longinos está caracterizado como el Papa Pio IX montado a caballo y el soldado que ofrece la esponja con vinagre es La Marmora, el Ministro de la Guerra. Por otra parte, figura también el Emperador Francisco José de Austria, que lleva el martillo y los clavos, y completan la escena los liberales Cavour y Rattazzi que juegan a los dados —como lo han hecho en el Parlamento— disputándose los ropajes de Italia¹.

Ponemos a continuación la mirada en Grecia, sometida al dominio otomano. La Revolución Griega se produce cuando los hermanos Alejandro y Dimitros Ypsilantis, proclaman la independencia de Grecia en 1822 en el Teatro de Epidauro. Esta declaración desata la guerra. Los otomanos se alían con Egipto y los griegos reciben la ayuda de Reino Unido, Francia y Rusia. No obstante, los griegos, por divisiones internas, no son capaces de formar un gobierno estable y mantener una resistencia y esto implica que el frente turco-egipcio va a someter a los rebeldes mediante matanzas sin apenas resistencia. Este hecho conmocionó a toda Europa y son enviadas distintas embajadas en ayuda del pueblo griego.

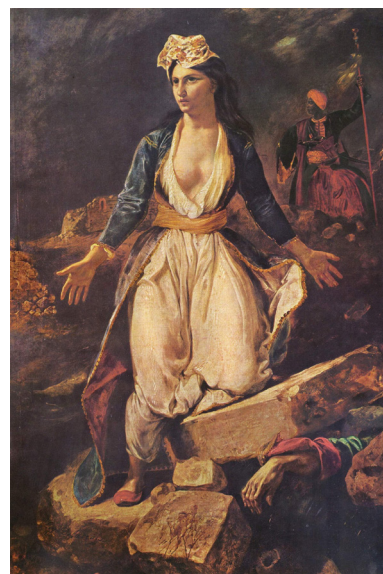
¹ Comandini, Alfredo. *L'Italia nei cento anni del secolo XIX. Giorno per giorno. Illustrata 1850-1860*. Milán, 1907-1918, p. 20.

Será unos años mas tarde cuando los helenos logren proclamar la Constitución de 1827, lo que motivará la presencia activa en los Balcanes de Francia y Reino Unido, así como la presión rusa sobre los otomanos, que logrará que finalmente se firme un tratado de paz en Adrianópolis en 1829 en el que el Imperio Otomano reconoce la independencia de Grecia. Sin embargo, en 1830 Francia, Rusia y el Reino Unido suscriben el *Protocolo de Londres* que anula la Constitución griega de forma que la nación queda bajo su protección y el territorio que finalmente constituyó el estado griego fue mucho menor del pretendido inicialmente. Una revolución que, aunque logró la independencia del Imperio Otomano, implicó la imposición de un régimen monárquico por parte de las potencias europeas.

El caso griego tiene importancia para el presente trabajo pues sensibilizó a muchos personajes del mundo de las letras y de las artes. De las islas, fue Lord Byron el más implicado. El escritor y poeta, gran defensor de la causa liberal e impulsado por el sentimiento romántico, viaja en 1823 a Missolonghi por la causa griega. Reclutó un regimiento y aportó fondos para la causa. Víctima de unas fiebres muere en esa ciudad a los pocos meses de su llegada.

Otro artista implicado con el sentir independentista griego es el pintor francés Delacroix. Conmovido por las masacres contra los griegos pinta en 1826 el famoso lienzo *Grecia expirando sobre las ruinas de Missolonghi* en donde encarna al pueblo griego en una mujer vestida con un traje tradicional, triste y desamparada. Detrás, entre las sombras, aparece la figura de un jenízaro, soldado otomano, signo de la victoria turca en la batalla. Este lienzo fue realizado para una campaña de recaudación de fondos para enviar ayuda al país para luchar por su independencia, una vez fallida la embajada encabezada por Lord Byron en 1823 en la propia Missolonghi, lugar de la muerte del genial escritor. Este cuadro está cargado de sentido alegórico y político y tiene la intención de promover la independencia griega.

Uno de los pintores más importantes de la Grecia ya independiente fue Theodoros Vryzakis. Algunas de sus obras realzarán el espíritu de la revolución griega, a la que además del sentimiento nacionalista le une la pérdida de su padre en el conflicto. Entre los lienzos dedicados al episodio nacional podemos destacar el que el artista dedica a Lord Byron a su llegada a Missolonghi, de 1861, y el más enigmático y mas relacionado con nuestro contexto. Nos referimos a *Grecia agradecida* (1858) que actualmente está ubicada en el Parlamento Viejo de Atenas. Representa a la patria personificada en una mujer con los brazos abiertos y bajo ella los prohombres de la patria así como el pueblo revolucionario representado como un arrodillado que rinde homenaje



Eugène Delacroix. *Grecia expirante entre las ruinas de Missolonghi*, (1826) 213 x 142 cm, Museo de Bellas Artes, Burdeos



Theodoros Vryzakis. *Grecia agradecida* (1858) Óleo sobre lienzo, 215 x 157 cm., Parlamento Viejo de Atenas

a la nueva nación. La pose de los brazos abiertos y la genuflexión hacen indudablemente referencia a la iconografía cristiana de la crucifixión y la devoción.

2.2. Francia

El análisis de la utilización política y social del icono de la mujer crucificada en Francia tiene un largo recorrido a lo largo del siglo XIX y se utiliza con muy diversas intenciones y por muy diversos sujetos: encontraremos figuras satíricas, vindicaciones del poder y reconocimiento de heroínas nacionales, entre otros.

El primer punto donde debemos detenernos es en la revolución de 1830 tras la que se instaura una monarquía liberal con Luis Felipe de Orleans a la cabeza. El nuevo Rey instaura una Constitución que reconocía de nuevo la soberanía nacional. El icono artístico que mejor representa el espíritu de esta revolución y del cambio político es la ya citada *Revolución guiando al pueblo* de Delacroix. Pero vamos a fijar nuestra mirada en la postura crítica de un sector de la sociedad a la clase política, el cual se ejemplifica en publicaciones de carácter satírico entre las que destaca el periódico *La Caricature* dirigido por Charles Philipon. La publicación va a ser el azote de los políticos, va a poner en tela de juicio todas las actuaciones de los diputados, las promesas incumplidas y el carácter más o menos ético de los integrantes del Parlamento. La publicación cuenta además con viñetas de prestigiosos dibujantes como Honoré Daumier o JJ. Grandville. Una de ellas es la que nos concierne y fue publicada el 13 de octubre de 1831. Se trata de una ilustración a color de Grandville titulada *La France livrée aux Corbeaux de toute espèce*, una sátira contra la clase política del momento.

La imagen nos muestra a una Francia personificada en una joven mujer rubia con un vestido blanco, está en el suelo con los brazos abiertos y engrillatados, colocada así en pose crucificada. A su alrededor los cuervos acuden a picotearla, han destrozado la parte superior de su vestido y vemos su pecho. La corona que Francia portaba en la cabeza —identificativa de la Monarquía— se ha caído, lo que implica que el peso del monarca ya no existe y que la nación está en manos de los cuervos. Si fijamos nuestra atención en ellos vemos que tienen cruces de mérito, galones militares y bandas que representan sus cargos políticos. Uno de los cuervos, que porta una espada, se ensaña picoteando la caída bandera francesa. Por el texto del periódico podemos saber quiénes son algunos de esos cuervos, mandatarios de la época:

Ese cuervo tocado con el sombrero magistral (jugando con las palabras se puede leer como el sombrero magistral o sombrero del magistrado) ¿no debería ser Mr. Barthe?, y ese que se inclina bajo el peso de las charreteras ¿no debería



JJ. Grandville. *La France livrée aux Corbeaux de toute espèce*. Ilustración para *Le Caricature* (13/10/1831)

parecerle a Mr. Soult? Y ese que da picotazos a la bandera de Francia, apostarí a que es Mr. D'Argoult².

Podemos ver un cierto paralelismo con la Italia crucificada de Gabriele Castagnola años más tarde y que vimos en el apartado anterior. En ambas subyace la idea de que la nación está padeciendo por culpa de los actores de la política y son sus comportamientos y decisiones los que “crucifican” a la nación. La sátira es utilizada para poner en valor a la nación que, bajo su punto de vista, está siendo ultrajada por el mal hacer de la clase política.

Quince años después la escena política francesa ha cambiado radicalmente. Es el tiempo del Segundo Imperio ostentado por Napoleón III, tras su plebiscito de 1851. Nos ocupamos en este caso de una acción de propaganda imperial que tiene como fundamento la exaltación de los santos nacionales franceses en la nueva capilla del Palacio del Eliseo.

El emperador había comenzado a residir en el Palacio del Elíseo, un edificio clasicista del siglo XVIII, que a la postre se convertirá en la residencia presidencial de Francia. El Emperador se aposenta en el palacio en 1848 y bajo el auspicio de su esposa, Eugenia de Montijo, se aborda una gran reforma del edificio. Entre las nuevas estancias se crea una nueva capilla de estilo neo-bizantino en el lugar que antiguamente ocupaban las caballerizas. En la obra de la misma van a trabajar el arquitecto Eugène Lacroix y el pintor Sébastien Cornu.

La capilla fue objeto de críticas por parte de algunos de los periodistas de la época como Henri Delaborde, quien hace una mordaz

² Recurso electrónico. *Caricature Journal*. Issue 50. <http://www.caricature-journal.com/gallery#prettyPhoto> [Consultado 22/12/2014]



Sébastien Cornu. *Santa Blandina*
(1864) Óleo sobre tabla, 205x126cm.
Museo del Louvre, París

reflexión hacia el objeto de esta capilla: de ámbito privado y sólo para la alta jerarquía, nunca para el pueblo; desplazada a un lugar menor y angosto, las antiguas caballerizas; y espacio de opulencia, fantasía y lujo mas que morada de Dios, por su estilo evocador de lo bizantino repleto de dorados, lejos de los patrones de la época:

La capilla de un palacio no tiene que ser un salón más, una habitación que complemente o continúe por su banal magnificencia la suntuosidad de los aposentos reales; no obstante es necesario, so pena de contrasentido, que corresponda a la importancia social de los hombres que se reúnen, que deje ver claramente para qué clase de hombres ha sido hecha, y que, mostrándonos ante todo el santuario, nos revele también la vecindad del trono, —como en un orden de hechos diferente la capilla del monasterio nos debe hablar de la pobreza y de la humildad voluntarias de los religiosos que vienen a rezar³.

Debemos fijar nuestra atención en el programa iconográfico de la capilla que, lejos de seguir la tradición eclesiástica, va a ser una exaltación de la nación francesa mediante la representación de diversos santos, algunos de ellos regios, tales como san Luis, san Carlomagno, san Denis, san Martín de Tours o san Potino. Todos ellos en una misma tipología de hornacina, cuyo fondo es siempre dorado siguiendo la tradición bizantina. Para la ocasión se recuperan algunos santos mártires de época romana como san Symphorien o, la que nos ocupa, santa Blandina.

Santa Blandina, como ya vimos en el primer capítulo, es una de las mártires francesas de época romana que, al igual que sucede con otros santos de estas características, tiene un culto muy reducido de ámbito local y cuya importancia no se destacó hasta comienzos del xix. No contamos apenas con ejemplos relevantes de representaciones de la santa desde la Edad Media, aunque sí aparece en las diferentes nóminas de santos que padecieron el martirio de la crucifixión —o empalamiento— como es el caso del *Sacrum Sanctuarium Crucis et Patientiae* de Pedro Bivero que vimos en el capítulo primero. Paradójicamente, Blandina es una de las mártires cuyo martirio está mejor documentado, y es una de las pocas mártires que, según las fuentes, fue crucificada.

Pese al relato de su crucifixión, su iconografía se va a suavizar. Se la va a representar atada a un poste vertical y con un león como signo parlante que denota su muerte devorada por las fieras en el circo romano. Esta es la iconografía que emplea Sébastien

3 Delaborde, Henri. "La Chapelle du palais de l'Elysée". *Revue des Deux Mondes* T.59, 1865, p. 1039.

Cornu para su Blandina en la capilla del Palacio del Elíseo. Se trata de una mártir púdica representada en el momento de su muerte. Con las manos atadas en ademán de rezo, las eleva al cielo como una plegaria a Dios para que la lleve consigo. Su gesto es dramático con la mirada arriba y provista de nimbo. Se trata de una hermosa joven de largos cabellos vestida de blanco como símbolo de pureza. La crucifixión dispone a la santa atada a un poste vertical en cuya parte superior hay una cartela que nos indica su nombre y su condición de cristiana. En la parte inferior reposa un león de perfil, un elemento iconográfico y no dramático. Este hecho cambia a finales del siglo cuando comienzan a representarse con toda verosimilitud las carnicerías del circo romano, como ya hemos estudiado. En la parte inferior hay una basa de grisalla que nos indica la autoría y la fecha del cuadro.

Hemos de observar como el factor principal de la aparición de la iconografía de Blandina mártir no responde a un sentimiento devocional sino político. La iconografía de la capilla del Palacio de Napoleón III no es sino un argumento para ensalzar a la nación francesa, rica en santos y mártires, en un intento de sacralizarla. Esta *Blandina* tiene por tanto un fin absolutamente profano.

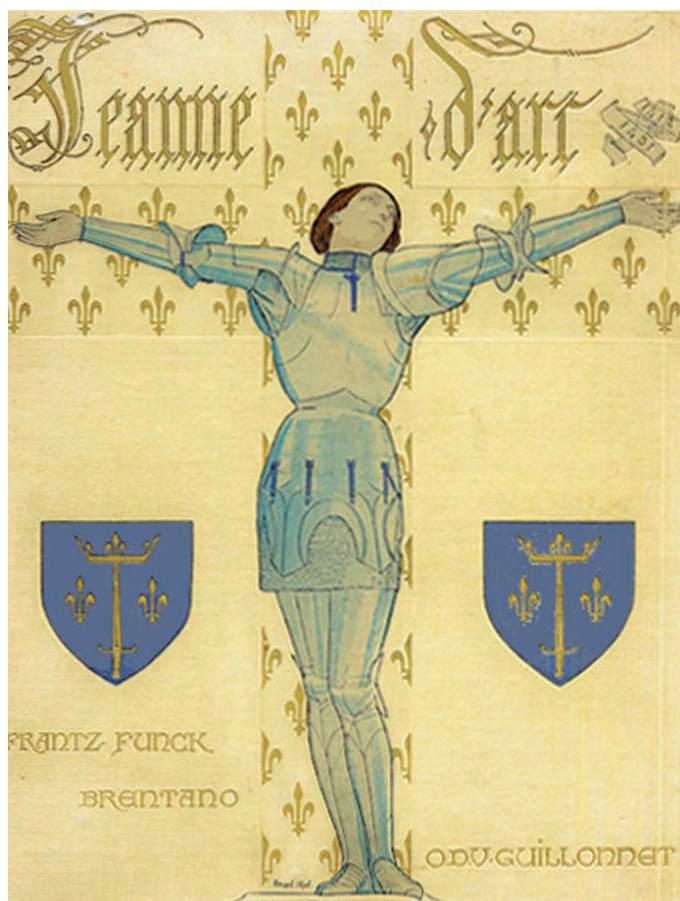
Otra santa va a servir también para la promoción política de la nación francesa: Juana de Arco. Ella es el principal icono decimonónico de mujer condenada injustamente a la hoguera, la heroína francesa que tras haber sido condenada y quemada por la Inquisición, fue reivindicada, se rectificaron los errores y fue canonizada en 1920. Pero el proceso de beatificación y canonización fue arduo. Así, es durante el siglo XIX donde se va a reivindicar la figura de Juana y la idea de que fue una valedora de Francia y que murió mártir, lo que se va a mostrar a través de las narraciones de su vida y de los lienzos, dibujos y grabados que exaltan su figura.

Jules Michelet, el gran historiador francés que dedica gran parte de su obra a escribir la historia de su país, nos narra el proceso de Juana de Arco por la Inquisición en 1431. La acusación primera fue de magia, pero la que consiguió mayor convenio fue la de herejía. Fue interrogada pero no torturada, en un proceso que tenía un carácter más político que religioso. Los ingleses presionaron a los franceses para que Juana fuese condenada a muerte. Y de este modo, un proceso viciado de principio, llevó a Juana de Arco a la hoguera. Mientras las llamas ascendían por su cuerpo y la conducían al otro mundo, según un testigo: *“La escuchamos, añaden, invocar a sus santas, su arcángel, repetir en el fuego el nombre del Salvador... Finalmente, dejando caer su cabeza, exhaló un profundo grito: ¡Jesús!”*⁴.



Hermann Anton Stilke. Panel derecho del tríptico de Juana de Arco (1843) Óleo sobre lienzo. 119.5 × 83.5 cm. Museo Hermitage, San Petersburgo

4 Michelet, Jules. *Juana de Arco*. Fondo de Cultura Económica. México D. F., 1986, p. 132.



Izquierda: Octave Denis Victor Guillonnet. Portada para el libro *Jeanne d'Arc* de Frantz Funck-Brentano (1912) 30,5 x 38,1 cm

Derecha: Frank DuMond. Frontispicio para *Personal Recollections of Joan of Arc* (1896)



A lo largo del siglo XIX se van a prodigar las imágenes de Juana de Arco, sobre todo en el ámbito francés, que la reclama como figura icónica de la patria francesa. Juana va a ser representada en los distintos pasajes de su vida: la iluminación, la batalla, victoriosa, procesada y muerta en la hoguera. Así, contamos con numerosos lienzos y estatuas de la Doncella de Francia a lo largo del siglo, a cargo de Ingres, Henri Revoil, Paul Delaroche o Adolphe-Alexandre Dillens y esculturas de Emmanuel Frémiet, Paul Dubois o Henri Chapu. Es reseñable la interpretación que hace del tema Paul Gauguin en 1889.

Fuera de las fronteras visitarán también el tema los Prerrafaelitas: Millais, Rossetti, Annie Louisa Swynnerton, William Blake Richmond o Frank Dicksee. Nos detenemos en un ejemplo alemán que representa a Juana en la hoguera. Se trata de uno de los lienzos más remarcables en este tema de la vida de la santa: es el tríptico de Hermann Anton Stilke de 1843, en cuyo panel derecho tenemos a Juana atada al poste donde va a ser quemada en el patíbulo de Rouen. Como podemos observar, la imagen nada dista de las representaciones de martirio cristiano. No obstante, la paradoja es que la ajusticiada parece precisamente por el puño de la religión que defiende. La base de maderos y un poste, muy similar a algunos de los ecúleos, está culminado con una inscripción. Es el INRI transformado con la cartela que identifica a la condenada. Juana tiene las manos atadas a la espalda

y una cadena la retiene apresada contra el poste incendiario. El dramatismo de la acción se enfatiza con el rostro de Juana: mira al Cielo y se encomienda a Dios. Así, la última palabra que exhalará es referida al Creador: “¡Jesús!”.

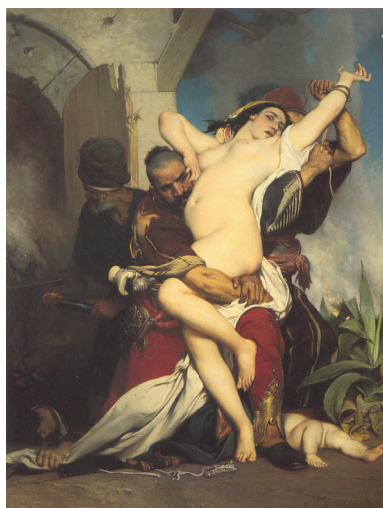
En Juana de Arco concurre también el paradigma de santa martirizada: el triunfo sobre la muerte. Además, como las santas barbadas, Juana es una *virgo fortis*, una mujer guerrera, con atributos tanto femeninos como masculinos. La iconografía finisecular va a retratar a la Dama de Orleans con coraza, como guerrera, y con larga cabellera pelirroja, como doncella. Es una suerte de combinación exitosa de la andrógina del fin de siglo.

Un autor foráneo cantará también a Juana de Arco. Es Mark Twain en su obra titulada *Personal Recollections of Joan of Arc, by the Sieur Louis de Conte*, publicada seriada en el *Harper's Magazine* en 1895 y aparece como libro en 1896. El texto pretende ser una traducción de un antiguo manuscrito en el que Louis de Contes, narra en primera persona los tres hitos clave de la vida de Juana: su juventud en Domrémy, como guerrera bajo las órdenes de Charles VII y su juicio inquisitorial en Rouen. En la versión ilustrada de 1896 cabe señalar el frontispicio de Frank DuMond titulado *Jeanne D'Arc Martyr* cargado de simbolismo. Juana ataviada con una túnica blanca está atada a un poste sobre la pira inquisitorial. Su bello rostro tiene la mirada perdida hacia la larga cruz que se presenta ante ella. Al fondo la Catedral de Rouen y debajo un prelado que parece aclamar la sentencia de muerte a los presentes. Esta imagen está flanqueada por dos grandes espadas, símbolo del combate de Juana por Francia y en las esquinas superiores dos cruces góticas en piedra que parecen continuar las grisallas de esculturas de un santo y de la Virgen a ambos lados. Arriba, en letras góticas aparece la cartela “JEAN D'ARC MARTYR”.

Para culminar el tema de Juana de Arco tenemos otra representación de bibliofilia. Nos remitimos a un libro escrito por Frantz Funck-Brentano en 1912, en cuya edición parisién ilustrada por Octave Denis Victor Guillonnet se muestra una portada tremendamente impactante y que nos lleva a una de las imágenes de referencia en nuestro trabajo: Juana de Arco crucificada. La doncella está vestida de armadura, con el cabello corto pero con formas femeninas, abriendo los brazos, en pose crucificada. Sutilmente, sobre el fondo amarillo, se distingue una forma de cruz trazada a base de flores de lis. Es una forma alegórica de expresar el martirio sublime de Juana de Arco, que más que con su santidad, la vincula directamente con la propia imagen de Cristo.



Honoré Daumier. *La France-Prométhée et l'aigle-vautour* (1871) Litografía



Jaroslav Čermák. *Razzia de bachi-bouzouchs dans un village chrétien de l'Herzégovine* (1861) Óleo sobre lienzo, 250 x 190,5 cm Dahesh Museum of Art, Nueva York

Un episodio trágico de la nación francesa fue la derrota en la Guerra Franco-Prusiana en 1871. Fruto de la cual la recién unificada Alemania arrebatará los territorios de Alsacia y Lorena e impondrá grandes tributos a Francia. La imagen de la nación derrotada tendrá su expresión visual en algunas ilustraciones. Tenemos ejemplos como el de Corteaux que dibujará a Marianne crucificada sobre el mapa de Francia, a Patrioty con Marianne atada a una columna como si fuera santa Blandina, mientras a su alrededor unos perros la intentan morder azuzados por un caricaturizado Guillermo I, o el mas interesante, a cargo de Honoré Daumier, que dibujará a la Francia-Prometeo y el águila-buitre. Este tercer caso, además de por su autoría, es más representativo por novedoso. En vez de utilizar la imagen cristiana de la crucifixión Daumier propone el castigo divino a la prometeica Francia que habría robado el secreto del fuego a los dioses, en este caso a la alianza de los estados alemanes. Esta litografía de Daumier tiene ecos de la ilustración antes analizada de Grandville, *La France livrée aux Corbeaux de toute espèce*. Pero esta vez los cuervos ya no son satíricos, sino es ese aguila-buitre germano el que devora (usurpa los territorios de Alsacia y Lorena) a la nación francesa.

2.3. Los pueblos eslavos

En este apartado vamos a fijar nuestra mirada en las diferentes naciones y regiones eslavas que van a sufrir guerras, invasiones y purgas raciales. El conjunto de los pueblos eslavos sufren ofensivas desde el oeste por parte del Imperio Austro-Húngaro y por el este del Imperio Otomano. Nos vamos a fijar en varios ejemplos de estas hostilidades que tuvieron repercusión en las artes y que se identifican alegóricamente. Se dan en distintos lugares y en distinto marco temporal dentro de nuestro período de estudio. No vamos a considerar el caso especial de Polonia que identificó su causa con el cristianismo romano y que ya analizamos pormenorizadamente en el capítulo 2 de esta tesis.

El primer ejemplo viene de la mano de Jaroslav Čermák, originario de Bohemia y que siente simpatía por todos los pueblos eslavos. Fija su mirada en las reyertas de los otomanos en los territorios de Herzegovina, a resulta de los cuales muchas localidades fueron saqueadas y muchas de sus mujeres raptadas, violadas y asesinadas. Se fija en este acontecimiento y en 1861 pinta el lienzo *Razzia de bachi-bouzouchs dans un village chrétien de l'Herzégovine*. Este lienzo ejemplifica en la mujer raptada por los turcos el duelo del pueblo herzegovino que ha sido asediado por una cuestión étnica. Es un paso mas allá del que dio Delacroix cuando pintó a *Grecia en las ruinas de Missolonghi*, pues Čermák explicita en un acto de violación y matanza la masacre otomana.

La intención es poner de relieve una purga étnica: la mujer blanca desnuda y su marido y su hijo muertos, ejemplifican lo cristiano —se aprecia un crucifijo caído a los pies de la mujer—. Théophile Gautier sugiere que, más allá del acto de violencia que se plasma en el lienzo, le subsigue la intención de vender a la mujer como esclava para algún harem, una costumbre que, aunque oficialmente prohibida por el sultanato a mediados de siglo, se mantuvo durante muchos años.

Se ha propuesto como referente para este lienzo *El rapto de las Sabinas*, escultura de 1583 del florentino Giovanni Bologna, una famosa e influyente pieza en el París de mediados de siglo. Čermák recibió la medalla del Salón por esta pintura en 1861 y fue exhibida en numerosas exposiciones en toda Europa⁵.

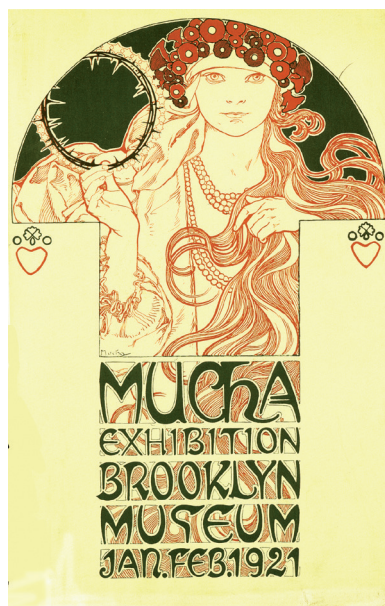
Un compatriota de Čermák es Alphonse Mucha, que en el momento de esplendor de su carrera decide poner la mirada en las naciones eslavas. En 1900 será comisionado para la decoración del Pabellón de Bosnia y Herzegovina en la Exposición Universal de París. Tiene en mente hacerse eco de la historia de estos pueblos eslavos y para ello hace una visita a la región y comienza a profundizar en la historia y las tradiciones de la cultura eslava. Parece que ese va a ser el detonante que hará cambiar de rumbo en su producción artística. De este modo, en 1910 regresa a Bohemia, su tierra natal, que se halla ahora bajo el dominio de los Habsburgo y va a poner todos sus esfuerzos en la ayuda a la independencia de su nación. La política imperial era pangermanista y la lengua que se impartía oficialmente era el alemán. El checo solamente podía aprenderse en las escuelas privadas. Una de las iniciativas para promover el aprendizaje del checo fue la instauración de la Lotería de Unidad Nacional. Mucha contribuye a ella con un fabuloso cartel en 1912. En él aparece representada Cechia, la figura alegórica que representa al pueblo bohemio. Está disgustada, con la cabeza baja junto a un árbol muerto y la figura de Svantovit, dios de la tradición checa. Delante hay una muchacha que mira directamente al espectador reclamando su ayuda para aprender el idioma.

La afiliación política estaba prohibida pero los checos se organizaron en torno a una asociación deportiva llamada Sokol. A través de esa organización deportiva se escondía un trasunto político independentista con el que Mucha simpatizaba. Muestra de ello es el cartel que realizó para el VI Festival de Sokol en 1912. Aquí aparece una doble alegoría femenina: Praga, en primer plano, es una joven con un bastón emblema de la ciudad y coronas de hojas de tilo, el árbol nacional. Detrás de ella, en penumbra, el espíritu de la nación con un halcón en una mano, signo de las



Alphonse Mucha. Cartel para el VI Festival de Sokol (1912) Litografía en color, 168,5 x 82,3 cm

5 Recurso electrónico: Dahes Museum of Art. <http://www.daheshmuseum.org/?s=cermak> [Consultado 12/11/2014]



Alphonse Mucha. Dibujo para el cartel de la exposición de Mucha en el Brooklyn Museum (1921) Acuarela sobre papel, 116 x 70 cm

cualidades viriles, y con una corona, aparentemente de espinas, en la otra, quizá símbolo del sufrimiento de la nación.

Esta concienciación con el dolor de su patria le va a hacer dedicar todo esfuerzo en una empresa titánica: la realización de veinte lienzos monumentales denominados *La epopeya eslava*. Con ellos pretende ensalzar los hechos históricos y las tradiciones de los pueblos eslavos como una manera de fijarse en el pasado para construir un futuro mejor. Antes de emprender tan magna obra, para cuya financiación tuvieron que pasar diez años desde la gestación de la idea hasta la puesta en marcha, llega por fin la independencia y la conformación de la República Checa. El nuevo presidente de la República, Tomas Masaryk reconoció la inspiración que el espíritu revolucionario de Francia prestó a la nación eslava para lograr su independencia del Imperio Austro-Húngaro: “*El sentimiento de solidaridad con Francia, y con las ideas de la Revolución Francesa, fue para nosotros un gran estímulo intelectual y político en el momento de nuestra recuperación nacional*”⁶. En conmemoración a este hecho, y por todo lo que Francia había supuesto para Mucha, en 1918 pintará *El abrazo de Francia a Bohemia*, un gran lienzo en el que observamos una cruz. Delante de ella una mujer madura semidesnuda y con un paño con el escudo de Praga bordado en rojo —la nación de Bohemia— ha sido liberada de sus ataduras. Detrás, otra mujer, con el gorro frigio —Francia— es la artífice de la liberación. Sobre el fondo dorado, como el enardecido de la batalla, surge una columna de humo consecuencia de éste, y a su vez anuncio de que la contienda ha terminado.

De alguna manera Mucha siempre une a la idea de su nación el sentimiento de sufrimiento pasado y de esplendor futuro. Ya habíamos visto el uso que había hecho del simbolismo en *Le Pater* pero, mientras que en aquella obra no aparecía ninguna alusión explícita a los símbolos del Cristianismo, en el caso de la representación de Bohemia va a aparecer vinculada a la figura alegórica de la nación una corona de espinas y una corona de estrellas, la primera símbolo de Cristo y de su dolor y la segunda símbolo de la Virgen y de su gloria. En concreto podemos mencionar el cartel que realiza en 1921 para anunciar una exposición de su *Epopeya*, aún sin terminar, en el Brooklyn Museum, donde una joven nación bohemia porta en su mano una corona doble de espinas y de estrellas. Podemos concluir que Alphonse Mucha es un heterodoxo: miembro de la masonería, caro a la religión tradicional eslava y todo ello sobre un poso cristiano. Así lo demuestra en su arte.

⁶ Mucha, Sarah. *Alphonse Mucha*. Mucha Limited, Praga, 2008, p. 105.



A continuación nos fijamos en otra de las naciones eslavas: Serbia. Centramos la mirada en la mala fortuna de este país en la 1ª Guerra Mundial, concretamente en la denominada Campaña de Serbia. Serbia había resistido como nación independiente los embates del Imperio Austro-Húngaro que quería hacerse con sus territorios a comienzos del siglo xx. No obstante, ya en marcha la 1ª Guerra Mundial, el frente alemán y austríaco,

Alfons Mucha. El abrazo de Francia a Bohemia (1918) Óleo sobre lienzo, 122 x 105 cm



Ovide Yencesse a partir de un dibujo de Theophile-Alexandre Steinlen (1916)
Medalla, diámetro 197 mm., Metropolitan Museum of Art, Nueva York

aliado con los turcos van a acometer una ofensiva contra Serbia. En un primer momento la nación eslava resistió los ataques pero fue determinante la alianza alemana con Bulgaria que dejaba a Serbia aislada así como la no colaboración de su única posible aliada en la zona, Grecia, que no quiso involucrarse en el conflicto en aquel momento.

Compañero de Mucha en la revista *Cocorico* es el francés Theophile-Alexandre Steinlen, que quizá por la relación con el moravo había simpatizado con la causa eslava y más concretamente con Serbia. De 1915 a 1917 Steinlen realizará numerosos dibujos que representan la resistencia de los soldados serbios así como el sufrimiento de la población. También realizará carteles a favor de la nación serbia como el titulado *Journée Serbe* de 1916 para buscar simpatizantes a la causa en Francia, nación que no había querido intervenir a favor de los serbios. El sentimiento de impotencia y la frustración de que su nación no apoyara la causa serbia le llevó al diseño de la alegoría de Serbia crucificada y con dos puñales en las piernas, símbolo probablemente de la traición de las naciones amigas que no ayudaron a este pueblo eslavo en tan difícil situación. Al contrario que Mucha que, cuando representa Bohemia socorrida por Francia, loa a la nación gala por su influencia en el sentimiento revolucionario, Steinlen critica abiertamente a su patria. Así lo vemos en las medallas conmemorativas que realizara Ovide Yencesse en 1916 a partir del dibujo de Steinlen: en el anverso Serbia crucificada y en el reverso el texto “FRANCE FRANCE NE M’ABANDONNE PAS”.

De las crucificadas de naciones eslavas de índole político y vinculadas a causas militares pasamos a una última representación bastante enigmática. Volvemos la mirada a otro eslavo de nacimiento: Alfred Kubin. Kubin pasa su infancia en Bohemia pero su desarrollo artístico tendrá lugar en Múnich y en Berlín.

En 1920 Kubin realiza un enigmático grabado titulado *Pays de Bohême*. La traducción del título podría ser “el país de Bohemia” o “un pueblo de Bohemia”, aunque en una de sus acepciones podría considerarse como “tierra natal”⁷. Si atendemos a la parte de su *Autobiografía* que Kubin dedica a su infancia y juventud podemos poner en relación el grabado con las localidades de Bohemia donde Kubin vivió en aquellos años: Leitmeritz y Zell am See. Ambos son espacios donde Kubin sufrió mucho: en la primera el fallecimiento temprano de su madre y en la segunda donde vivió su intento de suicidio, sólo evitado porque su pistola se encasquilló en el momento de disparar a su sien. Pero un análisis detallado del grabado nos da pistas a favor y en contra de esta vinculación. A favor, la presencia de un personaje, el pescador-

⁷ Diccionario Larousse, recurso electrónico: <http://www.larousse.com/es/diccionarios/frances-espanol/pays/58466> [Consultado 22/12/2014]



Alfred Kubin. *Pays de Bohême* (1920)
41,8 x 31 cm

enterrador, uno de los amigos que Kubin tuvo y que aparece en el lado derecho pescando y por otra una mujer azotando a un niño pequeño que podría ser su madrastra. No obstante, la iglesia que dibuja, aun teniendo la cúpula típica de las iglesias checas, no se corresponde con ninguno de los edificios religiosos de ninguna de las dos ciudades. Otras escenas cuadran con cualquier paisaje rural: en primer plano una gruesa y grotesca mujer que está asando un jabalí al fuego, detrás una mujer que pasea unas ocas, un hombre a caballo y un religioso junto al puente. En la parte derecha un cartel indicativo de un camino: “do Prahatice” escrito en un dialecto y podría significar “hacia Praga”. Hemos dejado para el final la razón por la cual traemos el dibujo a esta tesis: en medio de la composición, elevándose sobre todo lo demás, una mujer desnuda crucificada y en su cartela el INRI de Cristo.

La decodificación de este dibujo no se corresponde con una realidad objetiva, sino que, como la mayoría de la producción de Kubin, es sumamente críptica. Nos atrevemos a interpretarla

como una especie de pesadilla de su infancia y referida a su país de origen pero con diversos ecos de lo grotesco y lo lúgubre que planean a lo largo de su producción, siempre atormentada. Nos inquieta la mujer crucificada. Sabemos que Kubin es conocedor de la obra de Rops, y a buen seguro conoce otras crucificadas, quizá las de su compatriota Frantisek Drtikol de 1913-14 que hemos estudiado, a las que este dibujo recuerda, pues son mujeres desnudas y colocadas en la cruz de Cristo. Otro referente, al que esta imagen podría contradecir, es el de Mucha. Si Mucha hace que Francia libere las ataduras de Bohemia, Kubin la vuelve a colocar de nuevo en la cruz.

No está clara la intencionalidad de Kubin al poner en el “país de Bohemia” a la crucificada y en un contexto tan grotesco, lo que sí está claro es que se trata de una pesadilla, de una visión oscura y quizá satírica de un pasaje de infancia o juventud que Kubin asocia a Bohemia y que interpreta de esta manera tan negra.

2.4. *Ravished Armenia*

En este último apartado vamos a analizar una producción audiovisual titulada *Ravished Armenia* (Armenia ultrajada) realizada en 1919. A diferencia de los ejemplos anteriormente analizados, fundamentalmente por el tipo de formato, no se trata de una forma explícitamente alegórica, sino que se trata de una película documental que pretende poner de relieve las atrocidades del Imperio Otomano sobre Armenia, acaecidas en dos períodos, de 1894 a 1896 y de 1915 a 1923. Es por tanto una producción de carácter social pero que hace referencia al uso socio-político —y religioso, como veremos— de las imágenes en movimiento. La incluimos en este estudio por su referencia a la opresión de una nación por parte de los turcos, como ya hemos tratado, y, en última instancia, por la presencia de imágenes de mujeres martirizadas en la cruz en una parte del documental. La referencia para el comentario de esta película es el artículo de Leshu Torchin “*Ravished Armenia: Visual Media, Humanitarian Advocacy, and the formation of Witnessing Publics*”, de 2006.

Se trata de una película muda y de carácter comercial que adapta las narraciones en primera persona de Aurora Mardiganian, una de las víctimas del ataque otomano en Armenia acaecido en 1915. Se trata de uno de los primeros ejemplos de utilización del cine como medio para presentar un testimonio real. La dirección de la película corre a cargo de Oscar Apfel —colaborador de Cecil B. DeMille— y está producida por el coronel William Selig. La película estaba auspiciada por el American Committee for Armenian and Syrian Relief. Para que la imagen fuera mas impactante, la película fue protagonizada por la propia Aurora Mardiganian. Se rodó como parte de una gran campaña para dar publicidad y



Fotogramas de Oscar Apfel, Ravished Armenia (1919)

recaudar fondos para la causa armenia. La intención del film era la de causar sensación en el espectador y despertar su empatía por la causa, por ello el metraje está repleto de imágenes explícitas de la masacre, recreadas desde los testimonios aunque no completamente fieles a la realidad.

En la película subyace una idea principal: se representa la masacre armenia como una victimización de los cristianos por la opresión musulmana. Por tanto está diseñada para transmitir esa idea con una iconografía que hace continuamente referencia a elementos cristianos que se ven denostados por lo musulmán. La intención es la de producir un testimonio público que invoca al sentir cristiano y le incita a tomar parte en la reacción contra el ataque a los armenios. Se va a retratar a los turcos como crueles y sexualmente codiciosos, que van a tomar a las jóvenes cristianas para sus harems. Una de las escenas de la película representa un mercado de esclavos donde la protagonista y otras muchachas serán vendidas por 85 céntimos.

Aparte de exponer el aspecto sexual, el film narra la persecución y el martirio. De esta manera, la crueldad de los otomanos se pondrá de manifiesto en una trágica escena donde una larga hilera de mujeres son crucificadas desnudas. Una calle de cruces se extiende hasta el horizonte. En cada una de ellas una mujer clavada espera la muerte. Una imagen siguiente se focaliza en una mujer agonizante. Hasta ella se han acercado los buitres que, moribunda, comenzarán a devorarla. Leshu Torchin apunta que la escena real de martirio no fue realmente así, sino que el director decidió tomar la iconografía de la crucificada —tan popular en el período como hemos estudiado a lo largo de toda la tesis—, en lugar del martirio real aplicado. Slide cuenta cuál fue realmente el procedimiento:

Los turcos no construyeron sus cruces como estas. Ellos utilizaron estacas puntiagudas... y después de violarlas, las hacían sentarse en las estacas afiladas⁸.

⁸ Slide, Anthony. *Ravished Armenia and the Story of Aurora Mardiganian*. Scarecrow Press, Lanham, 1997, p. 6.

Torchin sugiere que tal vez era tan horrible la tortura real que se decidió en la película mostrar una tortura diferente, menos explícita y mas familiar al espectador cristiano, lo cual, además redundaba en aumentar su empatía y su rechazo a los otomanos. De esta manera la masacre otomana se había convertido en un martirio cristiano en masa.

Este sentimiento cristiano se utilizó para la promoción de la película en cuya presentación a los medios se aludía a que Armenia había sido la primera nación cristiana del mundo: allí donde estaba emplazado el Jardín del Edén, donde estaba el Monte Ararat y donde encalló el Arca de Noé tras el Diluvio.

Esta filiación cristiana y su vocación humanitaria hizo que la película circulase a través de las redes de las instituciones eclesásticas y cumplió de manera holgada el propósito de la concienciación de la ciudadanía. Entre 1915 y 1930 la película recaudó unos 100 millones de dólares, con lo cual supuso uno de los primeros éxitos comerciales dentro de las campañas políticas y sociales a través del uso del cine.

3. Alegorías universales

En este último epígrafe vamos a ver algunas representaciones de conceptos universales que se pretenden transmitir a través de la forma de la cruz. Vendría a ser una especie de corolario de los múltiples significados que ha adquirido esta iconografía a lo largo de esta tesis. De alguna manera estos últimos ejemplos alegorizan la humanidad, con sesgos cristianos, esotéricos, darwinistas, reflejan el dolor de un mundo que pasa de la decadencia estética a la hecatombe de la 1ª Guerra Mundial. Es como si los peores augurios de un Occidente caduco hubieran dado paso a los horrores y al sufrimiento verdadero materializado en la terrible Gran Guerra.

La primera obra a la que acudimos es un guaché de Carlos Schwabe que tiene por título *La Passion*, fechado en 1899. Es un trabajo puramente simbolista y que bebe quizá de Durero y Rembrandt en su composición. La estructura es la forma de una gran cruz. En los brazos y en la pieza vertical, en el trasfondo, Schwabe dibuja el Gólgota en una extraña perspectiva: en el centro Cristo y en cada uno de los brazos los dos ladrones, uno de frente y otro de espaldas. A sus pies, la muchedumbre contempla la patética escena, y entre ella se distingue a Longinos, al los seguidores de Cristo y un prelado, quizá judío. En el basamento de esa cruz hay, sin embargo, una escena totalmente novedosa y que nos deja ver la sombra esotérica que planea en la obra de Schwabe. Una figura femenina, con una gran corona de estilo oriental, representa a la Iglesia. Está rodeada de flores y dos



Carlos Schwabe. *La Passion*
(1899) Gouaché en cartón
49,5 x 32,5 Musée d'art et
d'histoire, Genf



Evelyn De Morgan, *S.O.S.* (1916) Óleo sobre lienzo, 30 x 19 pulgadas, The De Morgan Centre, Londres

mujeres a su derecha y a su izquierda la besan. Cada una de ellas porta un bebé, cada uno de los cuales es amamantado por los pechos de la Iglesia a la manera de una *caritas*. Sus brazos están extendidos, y en sus manos porta el cáliz y la hostia consagrada.

El significado de la escena inferior bien podría ser la unidad global de la Iglesia: la Católica a un lado, la Protestante al otro, y la corona oriental podría hacer referencia a la Ortodoxa. Lo que no cabe ninguna duda es que el tema está impregnado del esoterismo peladaniano que hemos visto en algunos apartados de esta tesis: el artista como sacerdote.

Podemos establecer un paralelismo formal y opuesto a la vez al *Calvario* de Félicien Rops de 1882. En aquel dibujo vimos la misma disposición: en la parte superior un Cristo-Satán itifálico con cuyas zarpas inferiores ahoga a la mujer lujuriosa, dispuesta con los brazos también extendidos. La obra de Schwabe parece ser completamente su antítesis, la respuesta cristiana, aunque heterodoxa, al satanismo de Rops.

De la unidad de todas las iglesias a la acogida de las tesis darwinistas sobre la evolución de las especies. Maximilian Pirner pinta su acuarela *Homo homini lupus* en 1901. No es el único artista de la época que se preocupa de las teorías de la evolución, otro de los aquí citados, Gabriel von Max, dedica buena parte de su producción tardía a la representación de simios, quizá para buscar su relación fisonómica con el hombre. La presencia del simio aparece en el *Friso Beethoven* de Klimt y en el grabado de Alfred Kubin ya analizado, titulado *Eine für alle*. Pero la obra de Pirner que analizamos está llena de fatalismo. La máxima de Plauto es aplicada a la especie humana que, a causa de su mal intrínseco, va a acabar siendo devorada por las otras especies. Así, la humanidad presentada como una mujer alada, ha sido colgada de una elevada cruz y está siendo clavada a ella por simios, mientras que las demás especies animales parecen disfrutar con el fin de la humanidad que tanto les ha subyugado. De alguna manera Pirner está invadido por el espíritu decadente y encuentra esta singular manera de expresar esa visión trágica del destino del hombre.

Otra obra de tinte fatalista es *S.O.S.* de Evelyn De Morgan fechada en 1916. El título es el acrónimo, en código Morse, de *Save Our Souls*, utilizado cuando alguien está en peligro de muerte y pide ayuda por el telégrafo. Judy Oberhausen deja abierta la interpretación de la obra, entre otras, propone la teoría de que este lienzo pudiera ser una alegoría de las naciones que sufrieron mas en la 1ª Guerra Mundial, como la ya citada Serbia y como Bélgica⁹. Sin

⁹ Oberhausen, Judy. "A horror of war" en Varios Autores, *Evelyn De Morgan, oil paintings*. De Morgan Foundation, Londres, 1996, p. 83.

embargo, consideramos que De Morgan va un paso mas allá. La figura femenina con los brazos en cruz lanza su mirada al cielo. Está sobre una roca y la rodean dragones demoníacos que parecen querer devorar su alma. Es, en suma, la humanidad que pide ayuda ante el acoso de los demonios. Hay que pensar también en la influencia de Swedenborg en la obra de De Morgan, lo que nos llevaría de nuevo a una visión de carácter esotérico en la que estaría la correspondencia entre los reinos natural y sobrenatural.

Alegorías de la humanidad realizadas de forma explícita son las presentadas por Jan Styka y por Eric Harald Macbeth Robertson. La primera de ellas es una visión cristiana aunque con un marcado simbolismo. Recordemos que Styka había realizado las obras sobre el Imperio Romano vinculadas con *Quo Vadis?* de su compatriota Henryk Sienkiewicz, que relacionaban el dolor del pueblo polaco con los primeros cristianos perseguidos por Nerón. Styka va a plantear un escenario presidido por una figura femenina luminosa con los brazos encadenados y dispuestos en forma de cruz. Alrededor de ella unos seres extraños, demoníacos, la custodian. Delante un gran foso que los separa de los que vienen a liberarla. De entre ellos destaca la figura de Cristo vestido de blanco y que muestra su corona de espinas con la que será capaz de liberar a la humanidad. A su alrededor, diversos personajes, como un niño, un caballo y ancianos. Esta es la manera en la que Styka presenta quizá la Segunda Venida de Cristo para vencer al mal y liberar a la humanidad. Tiene por tanto, un carácter apocalíptico.

El lienzo de Macbeth Robertson es muy diferente. Ha representado de manera explícita una gran cruz y, entrelazados con ella, un cuerpo masculino y otro femenino desnudos. Nos recuerda al *Amor de las Almas* de Delville. Resume el ideario neoplatónico del amor perfecto, del hombre y de la mujer que deben unirse y completar a la humanidad. Pero ante la perfección del amor sincero se alza el dolor y el sufrimiento traducido en los árboles quemados y el humo del fondo: la humanidad como la pareja esencial, sufre en un mundo lleno de injusticia. Por la fecha tardía, ya en 1919, se trate quizá de otra visión de la tragedia de la guerra que conmovió a Europa.

Y como última de las obras a analizar, la mas tardía en el tiempo es *El dolor* de Khalil Gibran, acuarela realizada para ilustrar el texto que le hizo mundialmente famoso: *El profeta*. Gibran es libanes de nacimiento pero marchará a Boston y allí trabará contacto con Fred Holland Day, después pasará dos años en París donde se imbuirá de las corrientes artísticas y literarias del continente, entre ellas el Simbolismo que llenará su pintura, quizá la faceta mas desconocida del autor. Sus lienzos, siempre pensados para



Eric Harald Macbeth Robertson. *La humanidad crucificada* (1919) Colección particular

ilustrar sus obras en prosa y poéticas, están protagonizados por figuras humanas desnudas: no hay naturaleza, no hay artificio, solo el hombre y la mujer en su más pura esencia. La filosofía de Gibran, gestada en la gran poesía árabe y tamizada por las ideas occidentales modela un pensamiento en el que explora una particular visión del mundo y de la existencia.

Para ilustrar el pasaje dedicado al dolor en *El profeta*, Gibran pinta una extraña *deesis*: una mujer desnuda posa crucificada, con estigmas en las manos, pero sin una cruz física a la que esté atada, y dos personajes masculinos, uno a cada lado, también desnudos, en un paisaje rocoso con azules nubes al fondo. Gibran, en un lenguaje alegórico personifica el dolor en la mujer-Cristo, en una visión de nuevo heterodoxa. Pero para Gibran, en la historia y, mas allá, en la vida, hay muchos mas crucificados. Quizá el poema titulado “El crucificado” pueda darnos una idea de lo que Gibran quiere representar y a su vez nos sirve de cierre y como una de las posibles interpretaciones a la presencia de la mujer en la cruz que hemos estudiado a lo largo de esta tesis:

Grité a los hombres: «¡Quisiera ser crucificado!». Y dijeron: «¿Por qué debería pesar tu sangre sobre nuestras cabezas? Y yo respondí: «¿Cómo si no podríais ser exaltados, excepto al crucificar a los locos?».

Y estuvieron de acuerdo y me crucificaron. Y la crucifixión me apaciguó.

Y cuando estaba colgado entre la tierra y el cielo, alzaron sus cabezas para mirarme. Y estaban exaltados, porque sus cabezas nunca se habían alzado.

Pero mientras permanecían allí, en pie, mirándome, uno gritó: «¿Qué buscas expiar?».

Y otro gritó: «¿Por qué causa debes sacrificarte?».

Y un tercero dijo: «¿Crees que con este precio puedes comprar la gloria del mundo?».

Luego, un cuarto añadió: «¡Contemplad cómo sonrío! ¿Puede tal dolor ser perdonado?».

Y yo les respondí a todos ellos, diciendo: «Recordad sólo que he sonreído. Yo no expío, ni sacrifico, ni deseo la gloria; no tengo nada que perdonar. Yo tenía sed y os supliqué que me dierais de beber de mi sangre. Porque, ¿qué hay que pueda saciar la sed de un loco sino su propia sangre? Estaba mudo y os pedí que me hirierais para tener bocas. Estaba prisionero en vuestros días y noches, y busqué una puerta hacia los días y las noches más largas. Y ahora me voy, como otros ya crucificados se han ido.

Y no penséis que estamos cansados de la crucifixión. Porque debemos ser crucificados por hombres cada vez más grandes, entre las más grandes tierras y los más grandes cielos».

De El loco: parábolas y poemas, 1918.



*Khalil Gibran. Dolor (1923) Acuarela.
Ilustración para El profeta*



EPÍLOGO: LA CRUCIFICADA EN LA CULTURA GÓTICA

In a crucifixation ecstasy,
Lying cross chequed in agony.
Stigmata bleed continuously,
Holes in head, hands, feet, and weep
for me.

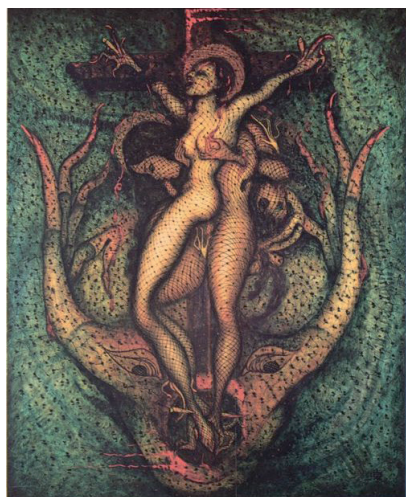
Stigmata, oh, you sordid sight,
Stigmata in your splintered plight.
Look into your crimson orifice
In holy remembrance,
In scarlet bliss.

Bauhaus
Stigmata Martyr

La utilización de la imagen de la crucificada después de nuestro período de estudio sufre en cierta manera un fenómeno de elipsis. La llegada de las Vanguardias supone una liberación de las ataduras académicas y con ella la implantación de toda una serie de nuevos principios estéticos y formales que van a eclipsar, entre otros, al arte simbolista, uno de los principales depositarios de la iconografía de la crucificada, como hemos estudiado en esta tesis. El heredero natural del Simbolismo es sin lugar a dudas el Surrealismo y parecería lógico que en su seno apareciera de nuevo la imagen de crucificada. En cierta medida esto es cierto: Max Ernst, Dalí, Man Ray tienen algunas crucificadas. También el surrealista tardío y pornógrafo Pierre Moliner cuenta en su producción con algunas crucificadas abiertamente sacrílegas, herederas de toda la tradición del BDSM. Pero lo que sí es cierto es que el peso de esta imagenería no es ni mucho menos tan importante ni tan rico como lo había sido en el período finisecular.

Otro ámbito donde pervive la imagen de la crucificada es el sado-masoquismo. Pero aquí la crucifixión femenina es solamente una de las prácticas sexuales que ya hemos visto emerger en nuestro período de estudio. Las imágenes que proceden de este género son simplemente pornográficas y fetichistas, con el único propósito de excitar visualmente al consumidor de este tipo de material.

Annie Leibovitz. *Diamanda Galás*.
(1991) *Fotografía*. 38.1 x 31.8 cm



Pierre Molinier. *Oh!...Marie, mere de Dieu* (1965)

Será ya en la Posmodernidad, en la que todas las imágenes son revisitadas y revisadas, cuando la crucificada vuelva a aparecer en numerosas ocasiones dentro de la cultura visual de nuestros tiempos. Se muestra en anuncios publicitarios, en carteles de cine, en el arte *underground* y en la producción de algunos grandes artistas como es el caso de las fotografías Bettina Rheims o Annie Leibovitz.

También algunas divas del cine a partir de los '70 van a figurar crucificadas como reclamo publicitario en algunos de sus films: así sucede con Brigitte Bardot o Raquel Welch. Es el fenómeno del icono sexual femenino elevado a la cúspide, al culmen pseudoreligioso. Este fenómeno lo aprovecharán otras figuras mediáticas como Madonna o Lady Gaga quienes, a través de la imagen hasta cierto punto sacrílega, quieren proyectar un cierto halo de divinidad sobre su persona.

Lo que sí puede resultar llamativo es la aparición de una crucificada dentro del ámbito protestante, erigida no sin polémica. Este ejemplo proviene de la mano de Almuth Lutkenhaus-Lackey y es una escultura situada en el Emmanuel College de la Universidad de Toronto. Una mujer desnuda en pose crucificada reposa en el jardín aledaño. La imagen es venerada por todo un círculo de mujeres que ven en la estatua la representación de todos los padecimientos de la mujer a lo largo de la Historia al igual que padeció Jesús en la cruz. Otros sectores protestantes más conservadores han criticado directamente esta forma de representación.

Para cerrar esta tesis nos vamos a fijar en la cultura gótica *underground* en donde va a germinar la imagen de la crucificada de un modo más significativo. De hecho, el germen de esta tesis es precisamente éste: la crucificada gótica nos pone tras los pasos de la finisecular. Esto acontece puesto que dentro de las corrientes artísticas *underground* de finales del siglo xx la cultura gótica es la que tiene una mayor deuda con el Romanticismo y sus derivas decimonónicas, como lo son el Prerrafaelismo, el Simbolismo y el Art Nouveau. La cultura gótica, que nace a finales de los setenta y comienzos de los ochenta en Inglaterra, tiene como columna vertebral la música, plagada de sonidos tenebrosos y lúgubres que le hacen merecedora de su apelativo por su conexión con la literatura gótica, cuyos escenarios eran cementerios, criptas y ruinas de iglesias medievales.

Para poder establecer el marco de referencia donde insertar estas crucificadas debemos contextualizar brevemente la cultura gótica. Y nos referimos a ella como cultura o como movimiento, ya que más allá de la común acepción de tribu urbana, en la escena gótica hay un sustrato cultural más que notable y que no se da en otros contextos *underground*. Sólo para establecer unos

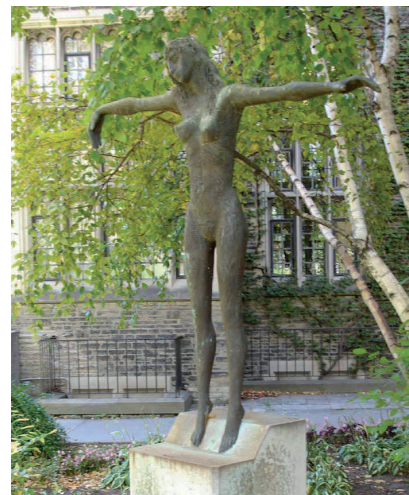
parámetros básicos a modo de contextualización señalaremos que este movimiento tiene como principal medio de difusión la música, y para ver su origen hemos de remontarnos a la Inglaterra de finales de los setenta cuando, a partir del *punk*, surge un nuevo estilo de música cuyo eje central es la posición nihilista ante la vida, lo que podemos encontrar en una cita del periodista británico Tony Wilson hablando de Joy Division, grupo que marcaría el punto inicial del movimiento:

La música rock se había vuelto muy pomposa y horrible y el punk la desnudó regresándola a lo más básico, lo cual era fabuloso. Pero lo que se expresaba en el punk era “¡Jódete!” (Fuck you). Tarde o temprano alguien usaría la instrumentación del punk y esa simplicidad para expresar algo más complejo. Eso fue precisamente lo que hizo Joy Division. Usaron el punk para orquestrar emociones más complejas. El punk decía “jódete”. Joy Division básicamente decía “Estoy jodido” (I’m fucked).¹

Ese “estoy jodido” ejemplifica a modo de enseña el sentimiento predominante dentro del pensar gótico. El trasvase de ese sentir traducido en las letras de las canciones y en lo sombrío de la música que les acompaña es el eje de toda la producción musical y artística denominada gótica. Debemos hacer hincapié en este aspecto: la influencia decimonónica en el movimiento gótico es más que notable. Esto nos hace mirar un poco más en profundidad las letras y las portadas de los discos góticos donde hallamos, entre otras imágenes, las crucificadas de raíz finisecular.

Si miramos a las portadas de los álbumes de música gótica, que son sin duda el origen de todo el aparato artístico alrededor de este movimiento, nos vamos a encontrar con los paisajes de Friedrich, con iconos prerrafaelitas como Ofelia, Proserpina o la Beata Beatrix y con las mujeres ambiguas de Khnopff, La isla de los muertos de Böcklin o El guardián del Paraíso de Franz von Stuck, entre otros. Esta iconografía de raigambre romántica es tomada unas veces literalmente mediante reproducciones de las obras antes citadas, y otras mediante la reinterpretación de las diversas iconografías. Así nos encontraremos con nuevas *Salomé*s o nuevos *Ídolos de la Perversidad* en las artes de los discos.

Y como no, al revisitar también la iconografía finisecular, la crucificada va a estar presente en muchas de las portadas góticas, a cuyos ejemplos mas representativos nos referimos a continuación.



Almuth Lutkenhaus-Lackey. *Crucificada*. (1965-79) Emmanuel College de la Universidad de Toronto

¹ O. Paíno, Fernando. *La Década Oscura. Una aproximación a la subcultura Gothic Rock*. Asociación Cultural Mentenebre, Madrid, 2008. P. 17.

Parálisis Permanente. Portada del single
"Quiero ser Santa" (1982)



El grupo Parálisis Permanente, clave dentro de la Movida Madrileña y uno de los primeros ejemplos del gótico en español, bebe de las influencias de los grupos británicos de los primeros 80. El final de la dictadura había desatado el anticlericalismo que toma cuerpo en muchas de las propuestas artísticas y musicales que tienen su mayor escaparate en el Madrid de Tierno Galván. Los componentes de Parálisis Permanente —en cuyas filas militaba una joven Alaska— viajan en numerosas ocasiones a Londres y beben del sonido de los grupos góticos británicos. Es probable que en uno de sus viajes se encontraran con una rara imagen fotográfica finisecular: la *Isis* de Anthony Bort (1905), que representa a una joven semidesnuda posando sobre la cruz. La eligen para la portada de uno de sus singles titulado *Quiero ser santa*. Aunque de poso sacrílego, el tema no carece de cierto sentido irónico y humorístico. La letra dice así:

Quiero ser canonizada
Azotada y flagelada
Levitar por las mañanas
Y en el cuerpo tener llagas
Quiero estar acongojada
Alucinada y extasiada
Tener estigmas en las manos
En los pies y en el costado



¡Quiero ser santa! ¡Quiero ser beata!
 Quiero estar martirizada
 Y vivir enclaustrada
 Quiero ser santificada
 Viajar a Roma y ver al Papa
 Quiero que cuando me muera
 Mi cuerpo quede incorrupto
 Que todos los que me vean
 ¡Queden muertos del susto!
 ¡Quiero ser santa! ¡Quiero ser beata!



Philippe Fichot. Fotografías para las portadas de los álbumes Ad Infinitum (1992) y Poupée Mécanique (1987)

Este anticlericalismo está presente también en el proyecto musical francés Die Form. El alma mater de Die Form es el artista Philippe Fichot quien utiliza sus fotografías en blanco y negro para ilustrar sus discos. El tema fundamental de su obra artística es la mujer y el dolor. Por ello nos vamos a encontrar de nuevo con una alusión al sufrimiento místico: la monja mortificada, tema que vimos en el primer capítulo de esta tesis. Fichot representa a una monja coronada de espinas pero con un elemento iconográfico revelador: el corsé que deja entrever los pechos. Se trata de un juego entre el placer sexual masoquista y el éxtasis místico. Recuerda de alguna manera a la imagen de la monja mortificada que como vimos había surgido en el ámbito religioso a partir del

siglo XVIII. Podemos encontrar este tema en la letra de la canción “Santa dolore” que dice así:

Novice in the circle of ashes
body convulsed by
penitence far into the night
in my swimming eyes
you are consuming.
blood flows from my breast
blood flows from my heart.

Philippe Fichot, revisa de nuevo el tema de la crucificada en otra de sus fotografías. En esta ocasión es una imagen novedosa: una mujer semidesnuda y mostrando su sexo muestra su cabeza girada y su mirada ida. Su vientre es transparente y nos permite ver un mecanismo en su interior. Paradójicamente delante de ella aparecen dos finos tallos de madera en forma de cruz a los que están atadas sus manos. El título es revelador: “Poupeé Mécanique”, lo que nos lleva a mirar sin duda la Olimpia de *El Hombre de la Arena* de E.T.A. Hoffmann. Esta muñeca mecánica parece, por una parte, contar con un intrincado mecanismo interior, el que se deja ver en su vientre, pero a su vez puede ser una marioneta, cuyos movimientos se controlan por esta suerte de cruz.

Más próximo en el tiempo, tenemos la figura artística de Saturno Buttò. Él no ha estado directamente vinculado con lo gótico hasta su reciente colaboración en el disco “Vertute Honor Bellezza” (2013) de Camerata Mediolanense —trabajo basado íntegramente en *Il Canzoniere* de Petrarca—, para el que ha aportado una imagen para cada una de las canciones del álbum. No obstante la obra del pintor rebosa goticismo desde sus comienzos, como así lo demuestra su libro *Martirologium* en donde revisita la iconografía de los mártires, fundamentalmente femeninos, desde una perspectiva un tanto controvertida pero de alguna manera con cierto poso cristiano. Saturno Buttò cuenta en su trayectoria con una obra que incide directamente en el presente estudio. Se trata de *Penitente* de 1999. En esta obra Buttò llega al climax de la unión de elementos femeninos y cristianos en una tabla en la que representa a una mujer coronada de espinas en cuyo pecho se lee el acrónimo INRI mientras a sus espaldas, como una silueta en la pared, se dibuja una cruz. Es la mujer-Cristo. En una entrevista realizada al artista, nos comentaba acerca de este cuadro que es una referencia a la Pasión de Cristo, donde la protagonista celebra su devoción a la fe cristiana. En palabras de Buttò: “una exasperación, antitética, del look gótico, que se sirve de los símbolos cristianos como elemento puramente estético pero sin fe auténtica” Como vemos, detrás de esta controvertida simbología, Saturno Buttò hace un ejercicio de crítica a todos aquellos que utilizan los símbolos cristianos pero que en realidad carecen de fe.



En este punto nos fijamos en el anticlericalismo iconoclasta de la formación norteamericana Christian Death. Ellos practican la variante americana del rock gótico: el *death rock*. Pero lo que aquí nos compete es la riquísima iconografía que la banda utiliza en sus portadas. Muchas de ellas provienen de pintores europeos: Khnopff, Rochegrosse, Millais, Levy-Dhurmer, etc. Pero en su búsqueda de la transgresión visitan temas tremendamente controvertidos siempre para contravenir las ideas religiosas: los miembros del grupo posan desnudos y en sus cuerpos se proyectan imágenes de Cristo y la Virgen, una Madonna malencarada lleva en sus brazos un niño con el rostro de Hitler o, en el sumum del desvarío retratan a un Cristo inyectándose heroína. Dentro de esta panoplia de blasfemias nos encontramos, como no, la imagen de una crucificada. La que traemos a colación es obra de Thomas Boulard y es la contraportada del disco “*Insanus Ultio Proditio Misericordiaque*” (1990). El dibujo es un trasunto del logotipo de la banda (una cruz latina con dos tibias que lo cruzan en diagonal) sobre el que se superpone una mujer desnuda que parece flotar en el éter y que porta en su cabeza la corona de espinas.

Thomas Boulard. Contraportada del álbum de Christian Death titulado *Insanus Ultio Proditio Misericordiaque* (1990)

Saturno Buttó. *Penitente* (1996) Óleo sobre tabla, 130x90cm

En último término posamos nuestra mirada en la diva Diamanda Galás, también controvertida y muchas veces anticlerical. La Galás graba uno de sus conciertos más espeluznantes en la cate-

dral desacralizada de san Juan el Divino en Nueva York. El acontecimiento tuvo lugar los días 12 y 13 de octubre de 1990. Con motivo del concierto la cantante posó para Annie Leivovitz en una impactante sesión en la que Diamanda Galás posa desnuda y crucificada. Es la irreverencia llevada al máximo grado. Uno de los temas del concierto hace de algún modo alusión a esta postura crítica y anticristiana en "Sono L'Antichristo", con letra de Tristan Corbiere. El texto dice así:

Sono la prova
Sono la salva
Sono la carne macellata.

Sono la sanzione
Sono il sacrificio
Sono il Ragno Nero.

Sono il scherno
Sono la Santa Sede
Sono le feci dal Signore.

Sono lo segno
Sono la petilenza
Sono il Antichristo.

Hemos visto solamente los ejemplos más notables de la presencia de la crucificada en la cultura gótica, que se extiende mucho más allá en innumerables portadas y artes de las cubiertas de los discos. Podemos afirmar que la cultura gótica es la que más referencias tiene a la crucificada dentro del panorama artístico contemporáneo y que por ello está vinculada directamente con las imágenes de nuestro estudio. Si bien en la crucificada finisecular advertíamos una polisemia, una diversidad de intenciones, en la cultura gótica parece predominar la crítica iconoclasta y fundamentalmente irreverente frente al Cristianismo.

De esta manera cerramos la trayectoria de la imagen de la crucificada a lo largo de la Historia del Arte, de la que sin duda el período más fecundo en cuanto a producción y más rico en cuanto a significados es el período finisecular que hemos analizado en la presente tesis.

CONCLUSIONES

Una vez observadas las conclusiones de partida de la tesina que ha precedido a la presente tesis, la hipótesis inicial que nos planteábamos proponía que a finales del siglo XIX la iconografía de la mujer crucificada, que hasta esa época había estado circunscrita únicamente al ámbito religioso, comienza a experimentar una multiplicidad de significados, a veces superpuestos a los cristianos y otras veces ajenos a ellos. A la vista de lo expuesto a lo largo de esta tesis, queda demostrado que la imagen de la crucificada en el último cuarto del siglo XIX sale del ámbito religioso y entra en el campo de lo profano.

Por la época en la que nos encontramos podemos afirmar que la aparición de estos nuevos significados de la crucificada son propios de la Modernidad. Esa Modernidad que anunciaba Baudelaire en su *Pintor de la vida moderna*. En este contexto convergen numerosos factores que propician los nuevos significados de la crucificada, como lo son la crisis de las ideas religiosas y el auge de la burguesía, que hacen que la Iglesia deje de ser la principal comitente de las obras artísticas en detrimento de las nuevas clases pudientes. Otro elemento contextual y que acompaña muchas veces a la representación de crucificadas es el hecho de que aparece dentro del ámbito ocultista, fenómeno que se desarrolla a lo largo del siglo XIX y que llega a su esplendor en el cambio de siglo.

Debemos señalar especialmente una obra en particular: *La tentación de san Antonio* de Félicien Rops fechada en 1878. Esta obra supone el detonante de la crucificada fuera del ámbito de lo religioso. Tomando como referencia la obra de Flaubert, Rops inventa una iconografía que planeará sobre las demás representaciones de crucificadas de nuestro período. Podemos decir de esta obra que es el punto de inflexión dentro del tratamiento de la imagen de la crucificada.

Un primer hecho que se pone de manifiesto al recorrer el estudio de estas imágenes es la, hasta cierto punto, popularidad del tema de las santas crucificadas en nuestro período, que encontramos en el tratamiento de este tema por parte de artistas y escritores de fuera de la órbita religiosa. En pintura Waterhouse, Gabriel von Max, Albert von Keller, Alphonse Mucha, Jan Styka y los polacos, y Gabriel Palencia en España. En Fotografía Frantisek Drtikol, Anthony Bort y los fotógrafos eróticos clandestinos. En Literatura Beardsley, Huysmans, Pierre Louÿs... No cabe duda de que el fin de siglo se dejó conquistar por la imagen de la crucificada.

Un fenómeno que hemos observado a lo largo de la tesis y que proponemos como conclusión está relacionado con la iconografía de la tortura. Observamos que los martirios a las santas y mártires de época romana, formulados iconográficamente desde la Edad Media, coinciden con las imágenes de las torturas de la Inquisición formuladas a partir del siglo XIX. Y aún más, esta misma iconografía va a aparecer también en las prácticas sadomasoquistas que adquieren de estas tradiciones toda una suerte de aparatos, ataduras y métodos empleados, para conformar la estética del BDSM que se desarrollará a lo largo del siglo XX y que se mantiene hasta nuestros días. Podemos afirmar, sin lugar a dudas, que el pilar de este trasvase iconográfico no es sino el Marqués de Sade, quien, a lo largo de su obra, pone en relación el castigo y la tortura con la excitación sexual. De este modo podemos colegir que todo un repertorio de instrumentos de tortura utilizados a lo largo de la historia para interrogar, castigar y ajusticiar a los reos pasa a formar parte de la panoplia de instrumentos sadomasoquistas utilizados con un fin erótico y perverso: el castigo como forma de placer, hecho constatado en el tratado *Psichopatía sexualis*, enunciado por Krafft-Ebbing en 1886.

En el fin de siglo se pone de moda también la ambigüedad sexual. El andrógino recorre las páginas de la *Serafita* de Balzac o de la *Monsieur Venus* de Rachilde, además de las visiones del profeta Joséphin Péladan. En este contexto la crucificada aparece como la *virgo fortis*, reverso del andrógino masculino. Si bien la virilidad aparecía en la barba de santa Wilgefortis, el fin de siglo dulcifica la imagen de la mujer viril, como podemos ver en las representaciones de las mujeres andróginas de Fernand Khnopff o en toda la imaginería de la heroína Juana de Arco.

Por otra parte tenemos que poner de manifiesto que el tema de la crucifixión femenina aparece en ocasiones de forma implícita: la mujer que ocupan un trono divino, la que porta la corona de espinas, la que sufre la estigmatización, la que se muestra con los brazos abiertos en pose crucificada. Son sin lugar a dudas iconografías veladas de la crucifixión.

El fenómeno de la *femme fatale* provoca el deseo de crucificar (someter) a la mujer que empieza a emanciparse y reivindicar su individualidad. Muchas de las crucificadas que hemos referido en esta tesis tienen tras de sí la fantasía masculina del sometimiento de la mujer: desde la esclava que padece en el circo romano, a las Eulalias y Julias atadas a la cruz en clara pose *bondage*, y como no, la perversas crucificadas erótico-satánicas de Félicien Rops. Pero está también presente un fenómeno de reacción a la connotación de la mujer como mujer fatal. Algunos artistas parecen querer ver en la mujer en la cruz una mujer nueva y renovada que a través de siglos de historia ha padecido sufrimiento y sometimiento al

varón y que ahora parece redimirse a través del sufrimiento en la cruz, al igual que Cristo. Hay un reemplazamiento del sujeto de la redención cristiana. Al igual que Cristo padeció por el perdón de la Humanidad, es ahora la mujer la que en efecto ha padecido bajo el patriarcado.

De este modo, si bien partíamos de la referencia a las tesis expuestas por Bram Dijkstra en *Ídolos de perversidad*, donde la crucificada estaba indisolublemente unida a la mujer fatal, en esta tesis hemos ido más allá y hemos dejado patente patente que hay toda una serie de mujeres-Cristo que quedan fuera de la misoginia finisecular. Así Gallen-Kallela en *Ad Astra* representa a una joven finesa que encarna la Resurrección, Jeanne Jacquemin se coloca una corona de espinas en su autorretrato como Cristo, las mujeres armenias crucificadas abanderan la causa por la liberación de su nación, Blandina y Juana de arco son ensalzadas por padecer el suplicio y Khalil Gibran encarna el dolor en la figura de una mujer con los estigmas en los brazos abiertos en forma de cruz, por citar algunos ejemplos. La mujer crucificada en el fin de siglo no es una iconografía únicamente misógina.

En cierto modo, este reconocimiento y puesta en valor de la mujer aparecen en las imágenes de las alegorías de naciones como crucificadas. Bien es verdad que la mujer ha sido el sujeto iconográfico tradicional de la alegoría de la nación, pero sí que hay una trasgresión cuando se la coloca en la cruz para señalar el padecimiento del territorio que ha sido atacado y se siente indefenso.

Pero de lo que no cabe ninguna duda es de que el fin de siglo se apodera de la imagen de la crucificada como una imagen potente y transgresora. El reemplazo de Cristo por una mujer, sea cual fuere la intención del artista que la representa, supone un alda-bonazo, un golpe a la iconografía más importante de la historia, la crucifixión de Cristo para la salvación del hombre. Esto refuta el aserto de que la crucificada profana es un fenómeno propio de la Modernidad.

Hemos estructurado la tesis en capítulos temáticos con el fin de ordenar y poder estudiar de una manera sistemática la representación de las crucificadas finiseculares, pero lo que hay que poner de relieve es que todos los capítulos están interrelacionados. Las imágenes pueden ser muy a menudo ambivalentes y de hecho hay artistas reseñados en distintos capítulos. Los significados se pueden transponer de una a otra representación pues muchas veces la imagen de la crucificada femenina tiene un carácter polisémico.

Queda probado también que la figura de la mujer en la cruz es una iconografía relevante en el fin de siglo, fundamentalmente dentro de la corriente simbolista. Es un tema conocido por artistas y literatos pero que, por su carácter irreverente, queda muchas veces dentro del ámbito de lo privado y por ello ha quedado en un segundo plano en los estudios de la historiografía del arte de este período. Esta tesis desvela ese interés.

Dataciones e interpretaciones particulares propuestas en esta tesis

En el desarrollo de esta tesis han surgido tres obras en las que se proponen una nueva datación y nuevas interpretaciones iconográficas.

La primera es la nueva datación y nueva interpretación del pequeño lienzo de Joseph Louis Raphael Collin de las Leicester Galleries de Londres. Este lienzo, originalmente llamado *Mujer crucificada* y datado en 1880 (por su proximidad con la crucificada de Rops) ha resultado ser una representación al óleo que se corresponde con una serie de grabados que Collin realiza para la edición de 1906 de la *Afrodita* de Pierre Louÿs, hecho que, por tanto, ha retrasado su datación y ha identificado el tema del lienzo como el pasaje de la crucifixión de la esclava Afrodisia en la novela de Louÿs. Además parece plausible la tesis de que se inspirara directamente en la ilustración que hace Calbet para la *Afrodita* de Louÿs en 1896.

La segunda conclusión particular es la atribución del tema a una acuarela del pintor polaco Henry Siemiradzki que originalmente había sido denominada *Calvario cristiano*. En ella aparecen un hombre y una mujer en la cruz. Visto que años después el artista compone un lienzo —mucho más recatado esta vez— de la crucifixión de los santos Timoteo y Maura, esto nos lleva a proponer que la pareja de crucificados de la acuarela no sea otra sino la crucifixión de Timoteo y Maura.

En último lugar, y tras analizar la obra *Ad Astra* del pintor finés Akseli Gallen-Kallela, en ella se representa a una joven desnuda, con los estigmas en las manos y delante de la Luna. Visto el profundo conocimiento del *Kalevala* —la novela épica finesa— por parte de Gallen-Kallela, pues muchos de sus lienzos ilustran pasajes de este texto, y la presentación de la joven como una deidad lunar, proponemos que esa figura femenina representa a una deidad finesa asociada a la Luna llamada Kuutar, que no es sino la encarnación de la Luna en forma femenina.

Conclusión final

Como conclusión final creemos que queda probado que la imaginería de la crucificada en el fin de siglo es un tema relevante. No obstante, se trata solo de una aproximación a una de las diversas iconografías dentro de la riqueza temática del Simbolismo y de las corrientes afines que se dan en este período. Queremos poner de relieve que existe todavía un amplio campo de estudio sobre estas corrientes artísticas que quedaron en un segundo plano con el surgimiento de las Vanguardias. El discurso de la historia del arte ha colocado en un lugar marginal a este universo artístico de gran importancia y es nuestra intención continuar arrojando luz sobre todo el repertorio artístico que por su desvinculación de las Vanguardias y por su carácter muchas veces heterodoxo, ha sido poco tratado por los estudios académicos. Creemos que esta tesis ha cumplido con el objetivo de poner en valor estas corrientes artísticas y que abre un campo muy amplio por explorar.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Anker, Valentina. *Der Schweizer Symbolismus und seine Verflechtungen mit der europäischen Kunst*. Benteli, Zurich, 2009.

Anónimo. *Sade ilustrado*. Ediciones Peralta, Pamplona, 1970.

Apostolos-Cappadona, Diane. *Dictionary of Christian art*. The Continuum Publishing Company, Nueva York, 1995.

Aristófanes. *Lisístrata*. Ediciones Clásicas, Madrid, 2002.

Barrow, R.J. *Lawrence Alma-Tadema*. Ed. Phaidon, Nueva York, 2004.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Ed. Tusquets, Barcelona, 1988.

Baudelaire, Charles. *Oeuvres Complètes*. Gallimard, Paris, 1985.

Beardsley, Aubrey. *La historia de Venus y Tannhäuser*. Ed. de Margarita Ardanaz, Hiperión, Madrid, 1993.

Birnie Danzker, Jo-Anne y Bott, Gian Casper. *Séance. Albert von Keller and the occult*. Frye Art Museum, Seattle, 2010.

Bivero, Pedro. *Sacrum Sanctuarium Crucis Et Patientiae: Crucifixerum Et Cruciferorum*. Amberes, 1634.

Blake, William. *Poesía completa*. Edición bilingüe. Ed. Ediciones 29, Barcelona, 1980.

Blavatsky, Helena Petrovna. *Páginas ocultistas y cuentos macabros*. Comentado por Mario Roso de Luna. Ed. Eyras, Madrid, 1982.

Bonnier, Bernardette y Leblanc, Véronique. *Félicien Rops. Life and work*. Stichting Kunstboek. Brujas, 1997.

Borges, Jorge Luis. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Alianza, Madrid, 1998.

Bowersock, G. W. *Martyrdom & Rome*. Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

Brodskaïa, Nathalia. *Symbolism*. Grange Books, Kent, 2007.

Cano, Pedro L. y Velázquez, Jaime. *Carmina priapea. A Príapo, dios del falo*. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2000.

Castiglione, Baldesar. *The book of the Courtier*. Charles Scribner's sons, Nueva York, 1903.

Carrington Shelton, Andrew. *Ingres*. Phaidon, Nueva York, 2008.

Castelli, Enrico. *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Ed. Siruela, Madrid, 2007.

Catulo. *Poesías*. CSIC, Madrid, 1997.

Cisneros, Antonio (ed.). *Antología de la poesía inglesa contemporánea*. Barral editores, Barcelona, 1975.

Clark, Anna. *Deseo. Una historia de la sexualidad en Europa*. Cátedra, Valencia, 2010.

Colin, Cruise. *Love revealed. Simeon Solomon and the Pre-Raphaelites*. Merrell Publishers Limited, Birmingham, 2005.

Comandini, Alfredo. *L'Italia nei cento anni del secolo XIX. Giorno per giorno. Illustrata 1850-1860*. Milán, 1918.

Cortés, José Miguel G. *Orden y caos*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1997.

Cortés, José Miguel G. *Visionarios. James Ensor, Max Klinger, Odilon Redon, Félicien Rops*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.

Dana Ward, Henry. *History of the cross: the pagan origin and idolatrous adoption and worship of the image*. Jamks Nisbet & Co., Filadelfia, 1871.

Dax, Lionel y De Butler, Augustin. *Augustin Carrache. Les Lascives*. Les Éditions de l'Amateur. París, 2003.

De Carvajal y Mendoza; Luisa. *Poesías completas*. Clásicos extremeños, Badajoz, 1990.

De Cesarea, Eusebio. *Historia Eclesiástica*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2008.

De Geest, Joost (Ed.). *Armand Rassenfosse*. Editions Racine, Bruselas, 2005.

De Jesús, Teresa. *Obras Completas de Santa Teresa de Jesús*. Edición de Monte Carmelo, Burgos, 2004.

De L'Isle-Adam, Villiers. *Axel*. Ediciones del Bronce, Barcelona, 2001.

De Villena, Luis Antonio. *Máscaras y formas del Fin de Siglo*. Ed. Valdemar, Madrid, 2002.

Delevoy, Robert L. *Diario del Simbolismo*. Skira, Lausanne, 1999.

Delville, Jean. *The new misión of Art. A study of idealism in Art*. Londres, 1910.

Desseau, Jean (Ed.). *Franz von Bayros: BDSM, Erotic & Fetish Art*. Lulu.com, 2011.

Dijkstra, Bram. *Ídolos de Perversidad*. Ed. Debate. Madrid, 1994.

Drury, Nevill. *Magia y hechicería. Desde el chamanismo hasta los tecnopaganos. Pensamiento y práctica*. Ed. Blume, Barcelona, 2005.

Ducasse, Isidore. *Los Cantos de Maldoror*. Ed. MCA, Valencia, 2001.

Dvorák, Anna. *Mucha. Le Pater. Illustrations pour Le Notre-Père*. Somogy éditions d'art, París, 2001.

Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Lumen, Barcelona, 2007.

Eisenman, Stephen F. *The Temptation of Saint Redon. Biography, Ideology, and Style in the Noirs of Odilon Redon*. The University of Chicago Press, Chicago, 1992.

Eliade, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona, Editorial Kairós, 2001.

Ezra, Elizabeth. *French Film Directors. Georges Méliès*. Manchester University Press, Manchester, 2000.

Faivre, Antoine. *Access to Western Esotericism*. State University of New York Press, Nueva York, 1994.

Fernandez-Armesto, Felipe y Wilson, Derek. *Reformation*. Bantam, Londres, 1996.

Flaubert, Gustave. *La tentation de saint Antoine*. Charpentier et Cie, Paris, 1874.

Flaubert, Gustave. *Notes de Voyages*. Louis Conard Ed., París, 1910.

Forssmed, Ninni. *Franz von Bayros farliga femininaer*. Goteborgs Universitet. Institutionen för kulturvetenskaper. Konst- och bildvetenskap, Magisteruppsats, 2010.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Editorial Siglo XXI, Torrejón de Ardoz, 2006.

Freud, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1978.

Friesen, Ilse E. *The Female Crucifix. Images of St. Wilgefortis since the Middle Ages*. Wilfrid Laurier University Press, Ontario, 2001.

Fuchs, Eduard. *Historia ilustrada de la moral sexual. Volumen 3. La época burguesa*. Alianza Editorial, Madrid, 1996.

Gallonio Romano, Antonio. *Tortures and torments of the Christian Martyrs*. Feral House, Los Angeles, 2004.

García Fuertes, Concepción. *De Circe a Psique. Mujer y mitología en los pintores prerrafaelitas*. Centro del Profesorado y de Recursos de Gijón, Gijón, 2008.

Gasbarrini, Antonio. *Il sublime dell'energia erotica. Dall'Origine du Monde di Courbet all' "eresia orgasmica" di Wilhelm Reich*. Convegno Università G. D'Annunzio, Pescara, 2004.

Gibran, Jalil. *El loco: parábolas y poemas*. José J. de Olañeta, 2001.

Gibson, Michael. *El Simbolismo*. Taschen, Colonia, 2006.

Gudiol, Josep y Alcolea i Blanch, Santiago. *Pintura gòtica catalana*. Ed. Polígrafa, Barcelona, 1986.

Haeften, Benedictus Van. *Camino Real de la Cruz*, traducción del P. D. Benito Hesteno, Madrid, 1785.

Hanegraaff, Wouter J. Ed. *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*. Brill, Leiden, 2006.

Hawksley, Lucinda. *Essential Pre-Raphaelites*. Parragon, Bath, 2000.

Held, Robert. *Inquisition / Inquisición*. Qua d'Arno, Florencia, 1985.

Huysmans, Joris-Karl. *Al revés*. Ediciones Librerías Fausto, Buenos Aires, 1977.

- Huysmans, Joris-Karl. *Allá lejos*. Ed. Valdemar, Madrid, 2002.
- Huysmans, Joris-Karl. *Écrits sur l'art (1867-1905)*. Bartillat, París, 2006.
- Jörgensen, Johannes. *Santa Catalina de Siena*. Ed. Voluntad, Madrid, 1924.
- Keats, John. *Poems Published in 1820*. Clarendon Press, Oxford, 1909.
- Kempis, Thomas À. *Imitación de Cristo*. Edición de Pedro de Beaume, Burdeos, 1827.
- Kendrick, Walter. *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*. University of California Press, Oakland, 1996.
- Koetzle, Michael. *1000 Nudes. Uwe Scheid Collection*. Ed. Taschen, Colonia, 2001.
- Kramer, Heinrich y Sprenger, Jacobus. *Malleus Maleficarum. El martillo de los brujos. El libro infame de la Inquisición*. Reditar Libros, Barcelona, 2006.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Catálogos, Buenos Aires, 1988.
- Langmuir, Erika. *A Closer Look. Allegory*. National Gallery Company. Londres, 2010.
- Leman Hare, T. (Ed.). *Leighton*. Frederick A. Stokes Co., Nueva York, 1908.
- Lemonnier, Camille. *Félicien Rops, l'homme et l'artiste*. H. Floury, Editeur, París, 1908.
- Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Antoni Bosch editor, Barcelona, 1979.
- Lönnrot, Elias. *Kalevala*. Ed. Alianza, Madrid, 2004.
- Lorrain, Jean. *Princesses d'ivoire et d'ivresse*. Union Générale d'Éditions, París, 1980.
- Louÿs, Pierre. *Las canciones de Bilitis*. Valdemar, Madrid, 2008.
- Louÿs, Pierre. *Afrodita*. EDITEC@RED S.L., Madrid, 2011.

Lucie-Smith, Edward. *El arte simbolista*. Ediciones Destino, Barcelona, 1997.

Mac Orlan, P. y Huysmans, J.K., *Obras eróticas y sacrílegas de Félicien Rops*,. Calamus Scriptorius, Barcelona y Palma de Mallorca, 1979.

Maiorino, Giancarlo. *Leonardo da Vinci. The daedalian mythmaker*. Pennsylvania State University, Pensilvania, 1992.

Mâle, Émile. *L'Art religieux du XIIe au XVIIIe siècle*. A. Colin, París, 1946.

Mancoff, Debra N. *Burne-Jones*. Pomegranate, Maldon, 1998.

Marillier, H.C. *The early work of Aubrey Beardsley*. Dover Publications, Nueva York, 1967.

Marsh, Jan. Insights. *The Pre-Raphaelite Circle*. National Portrait Gallery, Londres, 2005.

Martín Triana, José María. *El prerrafaelismo. Historia y antología*. Ediciones Felmar, Madrid, 1976.

Mathews, Patricia. *Passionate discontent. Creativity, gender, and French Symbolist Art*. The University of Chicago Press, Londres, 1999.

Michelet, Jules. *Jeanne d'Arc*. Librairie de L. Hachette et Cie, París, 1853.

Michelet, Jules. *La Sorcière, chronologie et préface par Paul Viallaneix*. GF Flammarion, París, 1966.

Mirbeau, Octave. *El jardín de los suplicios*. Ed. El olivo azul, Córdoba, 2010.

Morris, William. *The Earthly Paradise. A poem*. F. S. Ellis, Londres, 1868.

Mucha, Sarah. *Alphonse Mucha*. Mucha Limited, Praga, 2008.

Mújica Pinilla, Ramón. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

Muñoz Puelles, Vicente. *Infiernos eróticos. La colección Berlanga*. La Máscara, Valencia, 1995.

Nagel, Joachim. *Femme fatale. Faszinierende Frauen*. Belser, Stuttgart, 2009.

Nead, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Ed. Tecnos, Madrid, 1998.

Néret, Gilles. *Devils*. Taschen, Colonia, 2003.

Néret, Gilles. *Erotica universalis. From Pompeii to Picasso*. Taschen, Colonia, 2005.

Néret, Gilles. *Erotica, 19th Century*. Ed. Taschen, Colonia, 2001.

Novas Castro, María del Mar. *El discurso de la tortura en las Actas de los Mártires*. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995.

O'Grady, Joan. *El Príncipe de las Tinieblas. El Demonio en la Historia, en la Religión y en la psique humana*. Ed. Edaf, Madrid, 1990.

Orr, Mary. *Flaubert's Tentation. Remapping Nineteenth-Century French Histories of Religion and Science*. Oxford University Press, Oxford, 2008.

Ovidio. *Fastos*. Editorial Gredos, Madrid, 1998.

Pecht, Friedrich. *Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen Dritte Reihe*. Nördlingen Beck, Nördlingen, 1881.

Péladan, Joséphin. *Istar*. París, 1888.

Péladan, Joséphin. *Le Salon, cinquième année*. Dalou, París, 1888.

Peters Corbett, David. *Edward Burne-Jones*. Tate Publishing, Londres, 2004.

Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Ed. El Acanalado, Barcelona, 1999.

Rachilde. *Monsieur Vénus*. Bruselas, 1884.

Rapetti, Rodolphe. *Symbolism*. Flammarion, París, 2005.

Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*. Tomo 2, Vol. 4, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.

Riesco Chueca, Pilar. *Pasionario Hispánico*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1995.

- Roob, Alexander. *Alquimia y mística. El museo hermético*. Taschen, Colonia, 1997.
- Rosenblum, Robert y Janson, H. W. *El arte del siglo XIX*. Ediciones Akal, Madrid, 1992.
- Rubinstein, Anton. *Nero. Opera in four acts*. Charles D. Koppel, Publisher, Steinway Hall, Nueva York, 1875-76.
- Sacher-Masoch, Leopold. *La Venus de las pieles*. Proyecto Espartaco, México D.F., 1963.
- Sade. *La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu*. París, 1799.
- Sayol y Echevarría, Pedro. *La Leyenda de Oro*. Madrid, 1843.
- Schnürer, Gustav y Ritz, Joseph M. *Sankt Kümmeris und Volto Santo*. L. Schwann, Düsseldorf, 1934.
- Sédir. *Histoire Et Doctrine Des Rose-Croix*. Bibliothèque des Amitiés Spirituelles. París, 1932.
- Segade, Manuel. *Narciso fin de siglo*. Melusina, Barcelona, 2008.
- Serra, Cristóbal. *Pequeño diccionario de William Blake (Caracteres simbólicos)*. Alejandria, Palma de Mallorca, 2000.
- Sienkiewicz, Henryk. *Obras escogidas*. Tomo II, Aguilar, Madrid, 1968.
- Slide, Anthony. *Ravished Armenia and the Story of Aurora Mardigian*. Scarecrow Press, Lanham, 1997.
- Smith, Alison (Ed.). *Exposed. The Victorian Nude*. Watson-Guption Publications, Nueva York, 2001.
- Solana, Guillermo. *Lágrimas de Eros*. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2010.
- Solís Krause, Rubén. *Erotismo. La cultura libertina*. Robin Book, Barcelona, 2005.
- Sollers, Philippe. *Sade*. Páginas de Espuma, Madrid, 2007.
- Swinburne, Algernon Charles. *Poems and Ballads (first series)*. William Heinemann, Londres, 1917.
- Tomei, Maria Antonietta. *Museo Palatino*. Electa, Roma, 1997.

Treitel, Corinna. *A science for the soul. Occultism and the Génesis of the German Modern*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2004.

Trippi, Peter. *J. W. Waterhouse*. Phaidon, Londres, 2004.

Turker, Deniz. *The Oriental Flâneur. Khalil Bey and the Cosmopolitan experience*. Massachussets Institute of Technology, Massachussets, 2007.

Uhr, Horst. *Corinth*. University of California Press, Oxford, 1990.

Upstone, Robert. *The Pre-Raphaelite Dream. Paintings & drawings from the Tate Collection*. Tate Publishing, Londres, 2003.

Urban, Otto M. *In morbid colours. Art and the idea of Decadence in the Bohemian lands 1880-1914*. Arbor Vitae, Praga, 2001.

Valkonen, Markku. *El arte finlandés a través de los siglos*. Otava, Helsinki, 1992.

Varios Autores. *Akseli Gallen-Kallela. The spirit of Finland*. Groninger Museum. Rotterdam, 2006.

Varios Autores. *Alfred Kubin 1877/1977*. Ellerman Verlag, Múnich, 1977.

Varios Autores. *Alfred Kubin. Sueños de un vidente*. IVAM Centre Julio González, Valencia, 1998.

Varios Autores. *Autour du symbolisme. Photographie et Peinture au XIXe Siècle*. BOZAR Books, Bruselas, 2004.

Varios Autores. *Beyond the Visible. The Art of Odilon Redon*. MOMA, Nueva York, 2006.

Varios Autores. *Bildwelten des Symbolismus*. Concept Verlag, Neuss, 1985.

Varios Autores. *El sexo en la Literatura*. Universidad de Huelva, Huelva, 1997.

Varios Autores. *Eros und Tod. Der Belgische Symbolismus*. Edition Oherli, Salsburgo, 1999.

Varios Autores. *Evelyn De Morgan, oil paintings*. De Morgan Foundation, Londres, 1996.

Varios Autores. *Exposed. The Victorian Nude*. Watson-Guption Publications, Nueva York, 2001.

Varios Autores. *F. Holland Day*. Van Gogh Museum, Amsterdam, 2000.

Varios Autores. *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination. Georges Méliès's trip to the Moon*. State University of New York Press, New York, 2011.

Varios Autores. *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833-1898)*. Fundación provincial de artes plásticas Rafael Botí, Córdoba, 2003.

Varios Autores. *Femmes Fatales. 1860-1910*. BAI, Wommelgen, 2003.

Varios Autores, *Fernand Khnopff. Catalogue de L'oeuvre*. La Biblioteque des Arts, Bruselas, 1979.

Varios Autores. *Fin de siècle and its legacy*. University of Cambridge, Nueva York, 1993.

Varios Autores. *Franz von Stuck. Lucifero moderno*. Skira, Milán, 2006.

Varios Autores. *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Il XIX secolo*. Electa, Roma, 2009.

Varios Autores, *Gustave Moreau. Sueños de Oriente*. Fundación Mapfre, Madrid, 2006.

Varios Autores. *Grafica simbolista dalle collezioni della Galleria nazionale d'arte moderna*. Palombi Editori, Roma, 2007.

Varios Autores. *Gustav Adolf Mossa. Catalogue raisonné des oeuvres "symbolistes"*. Somogy Éditions D'Art, Paris, 2010.

Varios Autores. *Gustave Moreau (1826-1898)*. Réunion des Musées Nationaux, París, 1998.

Varios Autores. *Heroínas*. Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, Madrid, 2011.

Varios Autores. *I Prerrafaelliti*. Silvana Editoriale, Ravenna, 2010.

Varios Autores. *Inbillning och dröm. Fransk symbolism 1886-1908*. Nationalmuseum, Estocolmo, 1994.

- Varios Autores. *Jardín de Eros*, Electa, Barcelona, 1999.
- Varios Autores. J. W. Waterhouse. *The Modern Pre-Raphaelite*. University of Bristol, Bristol, 2009.
- Varios Autores. *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West*. Phaidon, Londres, 2005.
- Varios Autores. *Jean-Léon Gérôme (1824-1904)*. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2011.
- Varios Autores. *La destrucción creadora. Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*. Fundación Juan March, Madrid, 2007.
- Varios Autores. *Les relations de Monsieur Wiertz. Antoine Wiertz au coeur de son siècle*. Somogy éditions d'art, París, 2007.
- Varios Autores. *Los pintores del alma. El Simbolismo idealista en Francia*. Fundación Mapfre, Madrid, 2000.
- Varios Autores. *Lovis Corinth*. Fundación Juan March, Madrid, 1999.
- Varios Autores. *Marie-Madeleine: figure mythique dans la littérature et les arts*. Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1999.
- Varios Autores. *Mirar y leer. Los Caprichos de Goya*. Catálogo de la exposición. Diputación Provincial de Zaragoza, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Diputación Provincial de Pontevedra, Zaragoza, 1999.
- Varios Autores. *Obsessions*. Edition M, Weitra, 2006.
- Varios Autores. *Odilon Redon*. Ian Woodner Collection, Jerusalén, 1986.
- Varios Autores. *Pre-Raphaelites. Victorian Avant-Garde*. Tate Gallery, Londres, 2012.
- Varios Autores. *Rops Musagete*. Revue de la Maison de la Poésie, Namur, 1996.
- Varios Autores. *Séance. Albert von Keller and the Occult*. Frye Art Museum, Seattle, 2010.
- Varios Autores. *Simbolismo*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1997.

Varios Autores. *Steinlen. París 1900*. Fundación Mapfre, Madrid, 2006.

Varios Autores. *The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain. 1860-1910*. Tate Gallery Publishing, Londres, 1997.

Varios Autores. *The Invention of Pornography*. Zone Books, Nueva York, 1993.

Varios Autores. *Une Invention du diable?: cinéma des premiers temps et religion*. Les Presses de l'Université Laval, Quebec y Ottawa, 1992.

Villeneuve, Roland. *El museo de los suplicios. Muerte, tortura y sadismo en la historia*. Ediciones Martínez Roca, S.A., Barcelona, 1989.

Vitale, P. Salvatore. *Chronica Sacra*. Edición de Amader Massi y Lorenzo Landi, segunda edición de 1641.

Weber, Eugen. *Francia, fin de siglo*. Ed. Debate, Madrid, 1989.

Wind, Edgar. *Los misterios paganos del Renacimiento*. Alianza Editorial, Madrid, 1998.

Yeats, W.B. *Essays on Symbolism. Ensayos sobre Simbolismo*. Langre, San Lorenzo de El Escorial, 2005.

ARTÍCULOS

Backhaus, Jürgen G. "Gustave Courbet's L'Origine du Monde and Its Socioeconomic Implications" *Homo Oeconomicus*, 2002, vol. 19, pp. 207-214.

Barrow Rosemary, "The Scent of Roses: Alma-Tadema and the other side of Rome". *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, Nº 42, 1997, pp. 183-202.

Carotta, Francesco. "Orfeo Báquico. La cruz desaparecida". *Isidorianum* nº 35, Centro de Estudios Teológicos de Sevilla, 2009, pp. 179-217.

Cole, Brendan. "L'Ecole de Platon de Jean Delville. Amour, beauté et androgynie dans la peinture fin-de-siècle", *La Revue du Louvre et des Musées de France* 56 nº4, 2006, pp. 57-63.

Godoy Domínguez, M^a Jesús. "El pintor de la vida moderna, de Charles Baudelaire". *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, N^o7, septiembre 2008, pp. 3-25.

Hand, Marla H. "Carlos Schwabe poster for the Salon de la Rose+Croix: A Herald for the Ideal in Art". *Art Journal*, Vol. 44, No. 1, The Poster (Primavera, 1984): pp. 40-45.

Haskell, Eric T. "Illustrations for Baudelaire's 'Les Fleurs du mal': Symbolist dreams and decadent nightmares". *Symposium*, 38:3 (1984: Otoño), pp. 179-195.

Hoffmann, Edith. "Rops: peintre de la femme moderne". *The Burlington Magazine*, Vol. 126, No. 974 (Mayo, 1984), pp. 260-265.

Johnson, Mary Lynn. "Emblem and Symbol in Blake", *Huntington Library Quarterly*, 37:2 (1974:Feb.), pp. 151-170.

Kiralis, Karl. "A Guide to the Intellectual Symbolism of William Blake's Later Prophetic Writings" *Criticism*, 1:3 (1959:Verano), pp. 190-210.

Llompart, Gabriel. "El fresco de la religiosa crucificada de las Descalzas Reales de Madrid". *Revista Traza y Baza* N^o3. 1974, pp. 53-60.

Nochlin, Linda. "Courbet's 'L'Origine du monde': The Origin without an Original". *Revista October*, Vol. 37 (Summer, 1986), pp 77-86.

Nuet Blanch, Marta. "San Antonio tentado por la lujuria. Dos formas de representación en la pintura de los siglos xiv y xv". *Revista LOCVS AMOENVS* n^o2, 1996, pp. 111-124.

Sebastián, Santiago. "Los emblemas del Camino Real de la Cruz". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, N^o 44, 1991, pp. 5-64.

Seeböhm, Almuth. "The Crucified Monk". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 59 (1996), pp. 61-102.

Stewart Curtis, Leslie, "Jeanne Jacquemin: A French Symbolist". *Woman's Art Journal*, Vol. 21, No. 2 (otoño 2000 - invierno 2001), pp. 27-35.

Torchin, Leshu. "Ravished Armenia: Visual Media, Humanitarian Advocacy, and the formation of Witnessing Publics". *American Antropologist*, marzo 2006, pp. 214-220.

Ward-Jackson, Philip. "Reinvesting the Idol: J.-K. Huysmans and Sculpture". *The Burlington Magazine*, Vol. 138, No. 1125, (Dec., 1996), pp. 801-808.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Academia.edu: <https://www.academia.edu/>

Art Magick: <http://www.artmagick.com/>

Art Renewal Center: <http://www.artrenewal.org/>

Caricature Journal: <http://www.caricaturejournal.com/>

Dahes Museum of Art: <http://www.dahesmuseum.org/>

Diccionario Larousse: <http://www.larousse.com/>

Diccionario de la RAE: <http://www.rae.es/>

Enciclopædia Britannica: <http://global.britannica.com/>

Gallica Bibliothèque Numérique: <http://gallica.bnf.fr/>

Göteborgs Universitet: <https://gupea.ub.gu.se/>

Internet Archive: <http://www.archive.org/>

JSTOR: <http://www.jstor.org/>

L'Histoire par l'image: <http://www.histoire-image.org/>

Marana Tha: <http://maranatha.mmhc.net/Statut.htm/>

Mucha Foundation: <http://www.muchafoundation.org/>

Musée provincial Félicien Rops: <http://www.museerops.be/>

Project Gutenberg: <https://www.gutenberg.org/>

Periodicals Archive Online: http://www.proquest.com/products-services/periodicals_archive.html

Revue des Deux Mondes: <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/>

Springer Link: <http://link.springer.com/>

Tate Research: <http://www.tate.org.uk/research/>

The Algernon Charles Swinburne Project:
<http://swinburnearchive.indiana.edu/>

The autodidact project: <http://www.autodidactproject.org/>

The British Museum Research: <http://www.britishmuseum.org/research.aspx>

The complete writings and pictures of Dante Gabriel Rossetti:
<http://www.rossettiarchive.org/>

The De Morgan Foundation: <http://www.demorgan.org.uk/>

The Péladan Project: <http://peladan.org/>

William Morris Archive: <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/>

Wordreference: <http://www.wordreference.com/es/>

